

مستقبل أبنائنا ومكتب التنسيق

د. فؤاد زكريا

من الحقائق التى لم تعد فى حاجة الى مزيد من التاكيد أن العمل يصنع الانسان مثلما يصنع الانسان العمل • فنوع العمل الذى يمارسه المرء يتحكم الى حد بعيد فى تكوين شخصيته ، وفى تحديد مجرى حياته ، مثلما أن شخصية المرء تعود فتضفى طابعها الخاص على عمله ،وتصبغ ذلك العمل بلون انساني معين ، مستمد من كيان الشخص الذى يقوم به •

والنتيجة الضرورية التى تترتب على هذه الحقيقة الواضحة هى أن تلك اللحظة التى يختار المرء فيها لنفسه اتجاها معينا فى العمل ، لا بد أن تكون من اللحظات الحاسمة – ان لم تكن هى اللحظة الحاسمة بحق – فى حياته •

وفى تلك اللحظة يتجلى بوضوح تام تشابك العامل التعليمى والعامل الاجتماعي والاقتصادى• ذلك لأن تطور النظام التعليمى بأسره انما كان يستهدف تحقيق عملية الاختيار المهنى هذه فى أفضل الظروف الممكنة ، اذ يعرض على النشء منذ حداثته ألوانا شتى من المعارف التى يمكن أن يكون كل منها أساسا للمهنة التى سيختار أن يمارسها فيما بعد ، ويفتح أمامه كل الابواب كيما يطرق منها ما هو أقرب الى استعداداته وميوله • على أن مثل هذا الاختيار لا يمكن أن يتم على المستوى التعليمى وحده ، اذ أن العوامل الاقتصادية والاجتماعية تستطيع أن تعوق هذا الاختيار أو تهيىء له أفضل الظروف الممكنة • فلو

لم يكن المجتمع يوفر للفرد قدرا معينا من الاكتفاء الاقتصادى لاستحال أن يقوم اختياره لتعليمه على أساس سليم ، ولتدخلت عوامل خارجية ـ كالحاجة أو الاضطرار ـ فى تحديده لنوع التعليم الذى يتلقاه ، ومن ثم لنوع العمل الذى يمارسه . ولو لم يكن المجتمع يطبق مبدأ تكافؤ الفرص فى التعليم لاستحال على أى نظام تعليمى ـ بقواه الخاصة ـ أن يوفر للأفراد اختيارا سليما . ولو كانت تسود المجتمع فكرة وراثة الابن لمهنة الأب ، لما استطاع أى نظام تعليمى أن يحقق للأجيال الجديدة اختيارا صحيحا .

وهذا يعنى أن تلك اللحظة الحاسمة التى يختار فيها المرء لنفسه طريقا يؤهله لأن يمارس فيما بعد نوعا معينا من العمل ، ليست لحظة اختيار فردى فحسب ، بل ان المجتمع بدوره يشترك مع الفرد فى هذا الاختيار . واذا كان اشتراك المجتمع يتم بطريق غير مباشر ، فانه مع ذلك يمثل عاملا أساسيا لا يمكن تجاهله ، ويمارس تأثيرا يستحيل التغاضى عنه .

وعلى ذلك فان من حقنا أن نوجه اللوم الى من يسىء اختيار الميدان الذى سيؤهله للعمل ، وأن نحذره من عواقب سوء اختياره ، اذ أن عمله سيظل يلازمه طيلة حياته ، ومن ثم فان شخصا كهذا يسىء ـ فى حقيقة الامر ـ اختيار ذاته ، ويحكم على شخصيته بالتمزق الدائم بين ما كان يود أن يحققه ، وما سيظل على الدوام يقوم به على كره منه . **ولكن علينا فى الوقت ذاته ألا نعفى المجتمع من مسئولية هذا الاختيار السىء ، وأن نبحث عن تعليل لاخفاق الفرد فى اختيار الميدان الصحيح لعمله فى ظروف حياة المجتمع وفى النظم الاجتماعية والاقتصادية التى يؤثر بها على كل أفراده .**

فاذا ما طبقنا هذه الفكرة العامة على النظامين الاشتراكى والرأسمالى ، تجلت لنا الحقيقة التى نسعى الى اثباتها بوضوح تام . ففى النظام الرأسمالى ، الذى يحركه دافع الربح ، ويسوده مبدأ المشروع الخاص والمغامرة الفردية ، تكون القاعدة العامة فى اختيار الفرد لنوع التعليم الذى يؤهله لممارسة مهنة معينة هى السعى وراء الربح وهذا لا ينفى أن كثيرا من الأفراد يعمدون ، على المستوى الشخصى ، الى اختيار اتجاههم فى التعليم وفى العمل على أساس ميولهم الذاتية ، ولكن المجتمع ذاته لا يبذل جهدا كبيرا فى مقاومة الاتجاه الى تحصيل مزيد من الربح أو مزيد من النفوذ ، اذ أنه يترك الافراد يتصارعون فى ميدان التعليم

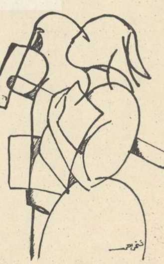


ثم فى معترك الحياة ، موقنا بأن الاصلح منهم هو الذى سيكتب له البقاء ·

اما فى المجتمع الاشتراكى — وربما كنت ها هنا أتحدث عن صورة مثلى للمجتمع الاشتراكى ،لايتعين أن تكون متحققة بالفعل — فان الاختيار يتـــم على أساس تخطيط دقيق تراعى فيه مصـــالح المجتمع ومصالح الفرد معا · ولعل هذه العبـــارة الاخيرة تبدو فى نظر الكثيرين تناقضـــا فى الألفاظ : اذ أن من الشـائع النظر الى التخطيط الذى يستهدف مصالح المجتمع على أنه يستتبع نوعا من كبت حريات الأفراد ، ونوعـا من الحجر على مصالحهم · فحين يخطط المجتمع نظـــامه التعليمى على أساس احتياجاته ، فانه يفرض على أفراده — حسبما يتصور الكثيرون — أن يسيروا فى اتجاهات معينة هى تلك التى تحددها مصالح الكل الاجتماعى لا مصالح الفرد · **ولكن الواقع أنه لا تناقض على الاطلاق — فى ميدان التعليم كما فى غيره من الميادين — بين مصالح المجمـوع ومصالح الأفراد فى التخطيط الاجتماعى السليم ؛** فالمجتمع لا يختار من يوجههم فى اتجاه معين ، لكى يلبوا حاجة من حاجاته التى حددها التخطيط ، الا على أساس أنهم أصلح الافراد جميعا للسـير فى هذا الاتجاه ، وأكثرهم استعدادا لتلبية حاجات المجتمع فى هذا الميدان ·وبذلك يستطيع التخطيط التعليمى السليم أن يتجاوز أى تناقض ظاهرى بين حاجة المجتمع وحاجة الفرد · وهو فى واقع الامر لا يكتفى بهذا الهدف السلبى ، بل يضيف اليه هدفا ايجابيا عظيم الاهمية ، هو الافادة على نحو أفضل من كل طاقات المجتمع بتوجيه كل منها الى الميدان الذى هى أصلح ما تكون له ·

ان مواجهة كل من النظـــامين الاشـــتراكى والرأسمالى بالآخر ، تقنعنا بأن المجتمع يشارك الفرد فى تحديد نوع التعليم الذى يؤهله لممارسة عمله وأداء وظيفته فى الحياة مشاركة لها تأثيرها الفعال : وذلك اما بأن يبث فى الافراد قيم التفوق الشخصى على الآخرين ، وينشر بينهم أفكارا تصور لهم حياتهم العملية كمـــا لو كانت ضربـــا من المغامرة أو المقامرة ، ثم يترك لهم « حـــريـة » توجيه أنفسهم حسبما تمليه عليهم أحلامهم الفردية واما بأن يرسم لهم ، وللمجتمع فى الآن نفسه ، أفضل الطرق التى تساعد على الافادة من طاقاتهم على النحو الذى يتمشى مع استعداداتهم الشخصية من ناحية ، ومع الحاجات الحقيقية للمجتمع من ناحية أخرى ·

* * *



واذا كنا نعد لحظة اختيار المرء للاتجاه الذى سيهيئه للحياة العملية لحظة حاسمة فى حياته ، فان أى جهاز يضعه المجتمع لكى ينسق عمليات الاختيار هذه بين أفراد المجتمع ككل لا بد أن يكون بدوره جهازا له أهميته الكبرى · **ولما كان التعليم الجامعى هو أعلى نماذج التعليم فى بلادنا ، فان مكتب التنسيق الذى يشرف على عمليات توزيع الطلاب بين مختلف الكليات الجامعية لا بد أن يكون جهازا عظيم الاهمية فى تقرير مصير أبنائنا ، وبالتالى فى تحديد الكيفية التى توزع بها طاقات كل جيل جديد فى المجتمع ·**

ولعل من المفيد فى هذا الوقت الذى يبدأ فيه مكتب التنسيق الجامعى عمله ، أن نقوم بدراسة نقدية لطريقة عمل هذا المكتب ، بوصفه جهازا نموذجيا يمثل الطريقة التى يمارس بها المجتمع اشرافه على عملية اختيار التعليم ـ ومن ثم اختيار الاتجاه المهنى العام ـ بالنسبة الى الاجيال الجديدة من أبنائه · وليس لهذه الدراسة من هدف سوى ما تلقيه من ضوء على المشكلة الرئيسية التى بدأنا بها هذا المقال ، وهى : **على أى أساس ينبغى أن يقوم اختيار المرء لاتجاهه التعليمى ، وبالتالى للعمل الذى يمارسه فى المجتمع ؟**

ان انتقادات كثيرة توجه ، فى مثل هذا الوقت من كل عام ، الى عمل مكتب التنسيق بوصفه جهازا للانتقاء والتوزيع · ومعظم هذه الانتقادات يرتكز على سوء فهم لطبيعة هذا الجهاز ، ولذلك فان من اليسير على المشرفين على هذا الجهاز أن يردوا على هذه الانتقادات ويوضحوا مواطن سوء الفهم فيها · ولسنا نود أن نسهم فى اضافة نقد آخر مبنى بدوره على فهم سىء ، بل ان النقد الذى نود أن ننبه اليه هو فى واقع الأمر نقد من زاوية جديدة ، لا يمكن أن يكون الجهاز نفسه مسئولا عنه الا على نحو غير مباشر ، ولكنه مع ذلك نتيجة تترتب بصورة حتمية على الطريقة التى يعمل بها مكتب التنسيق ، وتؤثر تأثيرا غير صحى فى تلك العملية الحاسمة بالنسبة الى حياة الفرد والمجتمع ـ عملية اختيار اتجاه فى الحياة التعليمية والمهنية ·

ولكى نمهد لايضاح معالم هذا النقد ، ينبغى علينا أولا أن نعرض للتصورات الشائعة عن طريقة عمل مكتب التنسيق · **هذه التصورات يمكن اجمالها فى تصورين رئيسيين : تصور ايجابى ، وتصور سلبى** · أما التصور الايجابى فيعتقد أصحابه أن هذا المكتب يتدخل فعليا فى توجيه الشباب ، من الراغبين فى الالتحاق بالجامعات ، فى اتجاهات معينة ، ويفرض عليهم نوع التعليم الجامعى الذى يتعين عليهم الالتحاق به · ومن هذا التصور تنشأ جميع الانتقادات الخاطئة لعمل هذا الجهاز ، وهى الانتقادات التى تتردد عاما بعد عام ، ويرد عليها المسئولون عن الجهاز على نفس النحو : وهو أن المكتب لا يتدخل على الاطلاق ولا يفرض شيئا على أحد ، وانما هو يضع الطالب فى أفضل مكان يختاره هو نفسه وتسمح به قدراته العلمية ·

وهنا يظهر التصور الآخر لعمل هذا المكتب ، **وهو التصور السلبى · فالفكرة الكامنة من وراء مكتب التنسيق هى أنه جهاز لا يفرض على الطلاب أى اتجاه بعينه ، بل ان عمله لا يعدو أن يكون انعكاسا للرغبات الفعلية لهؤلاء الطلاب** ، وكل ما فى الأمر أنه ينسق بين هذه الرغبات تبعا لقدرات الكليات الجامعية على الاستيعاب ، وتبعا للمستوى العلمى للطلاب أنفسهم · **أى أن عمل مكتب التنسيق ، حسب هذا التصور السلبى (وهو التصور الاقرب الى الصواب) هو المحصلة** النهائية لعوامل ثلاثة : **المستوى الدراسى للطلاب ، ورغبات هؤلاء الطلاب ، وامكانات كل كلية جامعية من حيث الاعداد التى يمكن أن تستقبلها كل عام ·**

هذا التصور السلبى لطبيعة عمل مكتب التنسيق هو ، فى رأى المسئولين عنه ، التعبير الصحيح عن دور هذا الجهاز فى عملية الاختيار التعليمى · انه انعكاس لما هو موجود بالفعل ، لدى المجتمع ولدى الافراد ، من امكانات ، وليس على الاطلاق جهازا يفرض على الافراد ـ ايجابيا ـ نوع التعليم الذى ينبغى عليهم تحصيله ، وبالتالى نوع العمل الذى سيمارسونه فى المجتمع بعد انتهاء مراحل تعليمهم ·

على أن هذا الجهاز يقوم ، فى رأينا ، بدور ايجابى من نوع آخر ، يؤدى به فعلا الى أن يفرض على الافراد نوعا معينا من أنواع التعليم · صحيح أنه يمارس هذا الدور الايجابى بطريق غير مباشر ، وغير مقصود ، ولكن هذا الدور على أية حال نتيجة مترتبة على طريقة عمله · ذلك لأنه يسهم فى خلق نوع من « الرأى العام » فى المجتمع ، وبين الطلاب وذويهم بوجه خاص ، يؤدى الى وضع سلم متدرج للكليات الجامعية ، يرسخ فى أذهان الجميع ، ويتحكم الى حد بعيد فى تحديد اختيارهم ·

ففى كل عام ، بعد أن ينجز مكتب التنسيق مهمته ، تنشر الصحف ذلك الجدول المشهور الذى يحدد المجاميع المقبولة فى كل كلية جامعية ·



وبتكرار نشر هذا الجدول ، وتعلق مصائر الألوف من الشبان ، ومن أسرهم ، على ما فيه من بيانات ، يرسخ في النفوس ترتيب معين لقيمة الكليات الجامعية المختلفة فى المجتمع ، ويؤثر هذا الترتيب المتدرج تأثيرا حتميا فى اختيار الطلاب ، فتكون النتيجة أن تزداد الرغبات ، عاما بعد عام ، **انطباقا على هذا الترتب** • وبعبارة أخرى فان ترتيب الكليات فى هذا الجدول يمكن أن يكون فى السنوات الاولى انعكاسا فعليا أمينا لرغبات الطلاب ، **ولكنه بعد مضى عدد من السنين يعود فيؤثر ايجابيا فى هذه الرغبات ، ويوجهها نحوه عن وعى أو بغير وعى** • وكلما ازداد هذا الترتيب ثباتا ورسوخا ، ازدادت قوة التأثير الذى يمارسه على خلق « رأى عام » فى المجتمع ، ينظر الى كليات معينة على أنها هى الاعلى ، والى كليات أخرى على أنها هى الادنى ، فتكون النتيجة أن تتجه رغبات أصلح العناصر الى الأولى ، وأقل العناصر كفاءة الى الثانية • ويزداد هذا التوزيع احكاما عاما بعد عام ، **حتى أصبحنا فى السنوات الاخيرة نجد أنفسنا ازاء ظاهرة ملفتة للنظر بحق : هى أن أعلى الطلاب مستوى يتجهون ــ كلهم تقريبا ــ الى اختيار أول الكليات فى هذا السلم المتدرج** •

وربما لم يجد البعض فى هذه الظاهرة أية غرابة : أليس من الطبيعى أن يختار أصلح الطلاب أرفع الكليات منزلة فى نظر المجتمع ؟ وردى على هذا التساؤل هو أن هذه الظاهرة ، على عكس ما يعتقد أصحاب هذا الرأى ، أمر غير طبيعى حين تكون شائعة بما يشبه الاجماع • فنحن نسلم بأن من الطبيعى أن يختار « كثير » من المتفوقين تلك الكليات التى يضعها المجتمع فى منزلة رفيعة، **ولكن من الطبيعي أيضا أن يختار « بعض » المتفوقين كليات أخرى لا تظهر في الدرجات العليا للسلم الذى يضعه مكتب التنسيق ، لأن ميولهم واستعداداتهم توجههم الى اختيار هذه الكليات • ومن حقنا أن نتساءل ، ونتشكك ، ونمعن النظر فى الأمور ، حين نجد جميع المتفوقين يمتنعون ــ دون استثناء تقريبا ــ عن اختيار الكليات الواردة فى منتصف السلم المتدرج أو فى أدناه** •

فتلك ظاهرة ان دلت على شىء فانما تدل على أن الاختيار يتم على أسس لا ترتد كلها الى استعداد الطالب وميوله الطبيعية ، بل ترتد الى المكانة التى يعطيها المجتمع لنوع معين من التعليم ، يمهد للاشتغال بنوع معين من المهن •

ولكن ، اليس هذا الاساس بعينه هو لب طريقة الاختيار المتبعة فى ظل النظم الرأسمالية ؟ ان الاقبال عندنا يشتد ، مثلا ، على كليات الهندسة ثم الطب ، لا لشىء الا لأنها هى التى تمنح الطالب – فى الوقت الراهن – فرصة الحصول على أكبر دخل ممكن بعد تخرجه • وليس فى ذلك خطورة على المجتمع ، لأننا بالفعل نمر بمرحلة نحتاج فيها الى حشد أعظم الكفاءات فى أمثال هذه الميادين • **ولكن الخطورة تظهر حين يمتنع المتفوقون البارزون ، بما يشبه الاجماع ، عن الاقبال على الميادين الاخرى ، تاركين اياها لأوساط** الطلاب ، أو لمن هم أقل من الأوساط •

فهل يستطيع احد ان ينكر ان نوع التعليم الذى تقدمه كليات العلوم ، مثلا ، يحتاج بدوره الى نوابغ ؟ أليس البحث النظرى الأساسى فى العلم ميدانا عظيم الاهمية فى حياة كل شعب متطلع الى النهوض؟ ومع ذلك فاننا لو تأملنا جداول مكتب التنسيق لوجدنا أنها تتجه ، عاما بعد عام ، الى استقطاب النوابغ فى كليات بعينها ، تاركة سائر الميادين – كالعلوم والزراعة مثلا – بلا نوابغ • وهذا أمر مخالف لطبائع الأشياء، **لأنه ليس من الطبيعى أن تتفق ميول النوابغ جميعا مع الكليات التى ينتظر أن تدر على خريجيها دخلا أعظم ، وتنصرف كلها عن الكليات التى تدر دخلا أقل ، بل ان الامر يكون أقرب الى الطبيعة لو كان بعض المتفوقين على الأقل يستجيب لميوله واستعداداته ، ويلتحق بالكليات التى تتفق معها ، غير عابىء بحساب الكسب والخسارة •**

ولعل هذه الظاهرة نفسها تظهر بوضوح أعظم حين ننتقل الى طلاب شعبة الآداب • ففى السنوات الاخيرة ، تبين أن رغبات المتفوقين جميعا – وبلا استثناء تقريبا – تتجه الى الالتحاق بكلية الاقتصاد والسياسة • ومع اعترافنا بالقيمة الكبرى لهذا النوع من التخصص ، **فلا يمكن أن يكون من الظواهر الطبيعية ، أو الصحية ، ان ينعقد مثل هذا الاجماع بين المتفوقين على دخول كلية واحدة ، ومن المستحيل أن تكون ميول هؤلاء النوابغ جميعا قد صبت فى قالب واحد يجعلهم يتجهون الى هذا النوع من التعليم بالذات •** والتعليل الوحيد لهذا الاجماع هو أن الطلاب لا يختارون – أو ليسوا كلهم يختارون – على أساس ميولهم واستعداداتهم ، وانما على أساس القيمة التى يضفيها المجتمع على تخصصات معينة ، والمكانة التى يكتسبها المرء بين الناس – سواء من الناحية المادية أو المعنوية – حين يلتحق بواحد من هذه التخصصات •

هذا الوضع ان دل على شىء فانما يدل على أن العقول قد « تكيفت » على نحو معين ، مستمد من الجو الذى أشاعه مكتب التنسيق • وهو يدل أيضا على أن العامل المتحكم فى اختيار الطلاب لنوع التعليم الذى سيقرر مصيرهم طيلة حياتهم هو ، فى أحيان غير قليلة ، عامل لا شأن له بميولهم الحقيقية ، بل انه فى واقع الأمر « **قانون العرض والطلب** » ، الذى هو أساس كل اختيار، وكل قرار ، فى المجتمعات الرأسمالية • وفى الحالة التى نحن بصددها يتخذ العرض والطلب، طابعا مزدوجا : فهو من جهة عرض وطلب داخل الكليات ، من حيث مدى اتساعها واستعدادها لخدمة أعداد معينة من الطلاب ، وهو من جهة أخرى عرض وطلب فى سوق العمل ، من حيث ان الاختيار ينصب على أنواع التخصص التى يتوقع منها أن تدر دخلا أكبر ، أو تتمتع بمركز اجتماعى أفضل ، أو كليهما معا •

* * *

ان نوع التفكير الكامن وراء هذه الطريقة فى الاختيار هو فى أساسه تفكير نفعى ، بعيد كل البعد عن ذلك الصدق مع الذات ، الذى هو أساس كل قصة نجاح كبير فى الحياة • ولذلك فان هذا التفكير النفعى يؤدى ، فى حالات كثيرة، الى عكس الغرض المقصود منه ، حتى بمقاييس المنفعة المادية ذاتها •

ذلك لأن الشاب المتفوق الذى يستجيب لميوله ويتوخى الصدق مع نفسه ، لا بد أن يحقق فى حياته نجاحا أعظم من زميله الذى يستجيب لأطماعه فى دخل أكبر أو مركز اجتماعى أفضل ، ومن المؤكد أن الكيميائى الناجح أفضل – بجميع المقاييس – من المهندس أو الطبيب الفاشل ، وأن المحامى البارز أو الاديب اللامع أفضل – بجميع

المقاييس أيضا – من الدبلوماسي الروتيني ، أو من الصحفي المغمور · فاذا استجاب الطالب المتفوق لميوله الطبيعية ،وترك كل ما عدا ذلك من الاعتبارات جانبا ، فلا بد أن ينتهي به الامر الى أن يكون انسانا ناجحا مرموقا ، سواء أكان ما يختاره كلية تقع في قمة سلم « مكتب التنسيق » أم في حضيضه ·

أما بالنسبة الى المجتمع فان الوضع الحالي يعود عليه بأضرار لا يمكن الاستهانة بها ،ذلك لأن الفائدة الكبرى تتحقق للمجتمع حين يضع كل شخص في المكان الذي هو أصلح له بحكم استعداده ، لا في التخصص الذي يستطيع أن يصل اليه ، أو يقتنصه ، في سوق العرض والطلب · فعلى هذا النحو وحده يضمن المجتمع الافادة على أفضل نحو ممكن من كل طاقات أبنائه ، ويستطيع أن يوقن بأن هذه الطاقات لم تبدد أو تضيع هباء الا على أدنى نطاق ممكن ·

ولكن ربما كان الضرر الاكبر الذي يعود به الوضع الحالي على المجتمع ، وعلى الافراد ، يتمثل في أن التخصصات التي لا ترتفع قيمتها في سوق العرض والطلب (أعني تلك التي لا تظهر في قمة السلم المتدرج لجداول مكتب التنسيق) تحتاج بدورها الى العباقرة والنوابغ · وليس من مصلحة أي مجتمع أن يتزاحم الممتازون فيه على أنواع معينة من التخصصات ، لها في السوق قيمة مرتفعة ، بينما يتركون التخصصات الاخرى لمن يفتقرون الى النبوغ ، **ان المجتمع في حاجة الى أدباء ومفكرين ممتازين بدرجة لا تقل عن حاجته الى الأطباء والمهندسين البارعين · وبطبيعة الحال لا يمكن أن تكون الحاجة الى الممتازين في هاتين الفئتين من ميادين التخصص متساوية من الناحية العددية،ولكن المهم في الأمر ألا تحرم التخصصات جميعا مما تستحقه من المتفوقين الذين هم ميالون اليها بحكم استعداداتهم الطبيعية · وأي مجتمع يوجه عناصره المتفوقة كلها الى جانب واحد ، ويترك بقية الجوانب لمن لا يسمح لهم مستواهم العقلي بما هو أرفع من ذلك ، لا بد أن يسير سيرا أعرج ويعجز عن تحقيق أي نمو متوازن ·**

* * *

لا جدال في أن النقد الذي نوجهه ها هنا الى جهاز الانتقاء والتوزيع في التعليم الجامعي (وهو نقد يسري على غيره من الاجهزة التي تقوم بوظيفة مماثلة في ميادين أخرى) لا يعني أننا ندين هذا الجهاز في ذاته · فمن المؤكد أن مكتب التنسيق هو أقرب الوسائل الى تحقيق العدالة في توزيع الطلاب على التخصصات التعليمية المختلفة · ولكن هذا الجهاز ، كما قلنا ، يؤدي بطريق غير مباشر الى خلق « رأي عام » يؤمن بتدرج معين للقيم التي تنطوي عليها تلك التخصصات ، مما يؤدي بصورة محتومة الى التأثير على الاختيار الذي يقوم به الشباب في تلك المرحلة الحاسمة من حياتهم ، ويدفع الكثيرين منهم الى ألا يكونوا صادقين مع أنفسهم ، وأن يبحثوا عن الربح أو المركز الاجتماعي المنتظر ، بدلا من أن يستجيبوا لنداء ميولهم الحقيقية ·

ان الشباب ، خلال مرحلة اختيار طريقه في التعليم وفي الحياة ، في حاجة الى قدر كبير من المثالية ، ومن الاخلاص والتفاني في سبيل ما يضعه لنفسه من مثل عليا · وهو في حاجة الى ما يعينه على التخلص من اغراء الربح والمركز والبحث عما تتحقق فيه ذاته وامكاناته كانسان وليس معنى ذلك بالطبع أن هناك تعارضا حتميا بين تحقيق الانسان لامكاناته الكامنة وبين وصوله الى مركز رفيع أو حصوله على دخل وفير ، ولكن المهم في الامر أن تأتي هذه الاهداف الاخيرة كنتيجة طبيعية لسلوك الشباب نفس الطريق الذي تؤهله له امكاناته وقدراته الحقيقية · **وأخشى أن أقول ان قوائم مكتب التنسيق ، بوضعها الراهن ، لا تساعد الشاب على تنمية هذه المثالية وهذا الصدق مع الذات في تلك المرحلة الحاسمة التي يوشك فيها على أن يختار لنفسه طريقا دائما في الحياة ·**

وفي اعتقادي أن علاج هذه النتيجة (غير المقصودة) المترتبة على طريقة عمل مكتب التنسيق يجب أن يسير في شقين : شق قصير الأجل ، يتعلق بالفترة السابقة على مرحلة الاختيار مباشرة ، وشق طويل الأجل ، يتعلق بالحياة الدراسية للطالب منذ مراحلها الأولى ·

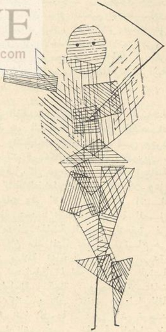
فمن الواجب أولا أن تقوم كل عام حملة منظمة لتوعية الطلاب بمزايا اختيار الاتجاه الذي هم ميالون اليه بطبيعتهم ، وهي حملة يمكن أن تتخذ أشكالا متعددة : كالقاء عدد قليل من المحاضرات في هذا الموضوع على طلبة المرحلة الاخيرة من المدارس الثانوية ، أو اصدار نشرة أو كتيب يوزع مجانا على الطلاب ، ويتضمن توجيهات سليمة لهم ، أو ادخال هذا الموضوع ضمن

موضوعات القراءة المقررة عليهم ، الخ • وفى كل هذه الحالات تكون مهمة حملة التوعية هـــذه هي توجيه الطلاب على النحو الذى يمكنهم من ادراك قيمة استجابة الانسان لنداء ميوله الكامنة بدلا من تجاهل هذه الميول استسلاما لاغــراء المال أو المركز الاجتماعى • **وعن طريق هـــذه التوعية يستطيع الشاب فى مقتبل حياته ، أن يتنبه الى أهمية عامل التحقيق المتكامل الشخصية من حيث هو أساس لاختيار نوع التعليم والمهنة، وأن يدرك قيمة النظرة المثالية – لا النظـــرة النفعية – الى العمل الذى يسهم به الفـــرد فى اثراء حياة الجماعة •**

وأما الشق الطويل الاجل من العلاج المقترح فهو أن يكون لكل طالب بطاقة أو سجل شامل يحوى تاريخه الدراسى منذ أول مراحل تعليمــه حتى آخرها • مثل هذا السجل يساعد عـــلى التعرف بسهولة على الميول الحقيقية لكل طالب بل ان من الممكن تطويره على نحو يتيح استخلاص أصلح اتجاه تعليمى ومهنى له بواسطة العقــول الالكترونية • ولكن سواء عهدت مهمة تحـــديد هذا الاتجاه الى مربين متخصصين أو الى عقـــل الكترونى ، فمن الواجب ألا تكون للنتيجـــة المستخلصة من هذا البحث الا صفة استشارية، بحيث تترك للطالب نفسه الكلمة الاخـــيرة فى تحديد المجال الذى يود أن يتخصص فيه ، بعــد تبصيره بكافة الحقائق المتعلقة بالموضوع •

ان هذين الاقتراحين لا يزيدان عن أن يكونـــا اشارة الى الطريق الصحيح الذى ينبغى اتباعه لحل المشكلات المترتبة على وجود جهاز لتـــوزيع الشباب على مختلف التخصصات العلمية والمهنية ، هو من جهة جهاز لا غناء عنه ، ولكنه من جهـــة أخرى يثير – بالرغم منه – اشكالات يمكن أن تعود على كثير من الافراد ، وعلى المجتمع ككل ، بأضرار لا يستهان بها • **وانى لعلى يقين من أن المجتمع لو تنبه الى هذه النتيجة المترتبـــة على وجود هذا الجهاز – وهى على ما أعتقد نتيجـــة مجهولة الى حد بعيد – لاستطاع أن يصـــل الى حلول أخرى أكثر فعالية ، تضمن له الانتفـــاع من طاقات أجياله الجديدة على أفضل وجه ،وتضمن لكل فرد فى هذه الاجيال اختيارا لتعليمه ومهنته لا يرتكز الا على مبدأ التحقيـــق الذاتى الكامل لامكانات الانسان وقدراته •**

فؤاد زكريا



المجتمع الاشتراكى .. ومحو الأمية

د. فوزى منصور

ترى هل يضير « الفكر المعاصر » – وقراء « الفكر المعاصر » – أن تفتح مجلة الثقافة الرفيعة صدرها لحظات للحديث عن محو الأمية ، حتى ولو كان المقصود هو أمية القراءة والكتابة ، الأمية الشعبية لو شئنا التعبير ، لا الأمية الفلسفية أو الأمية الفنية أو غير ذلك من الأميات العالية ؟ وحتى لو لم يتخذ الحديث محورا له – وعذرا عنه – مختلف نواحي الارتباط بين محو الأمية من صفوف الشعب وبين ازدهار الفكر والثقافة على أعلى المستويات ، وانما قنع بالنظر الى الأمر من زاوية أول من يمسهم الأمر : الجموع الغفيرة من العمال والفلاحين وأبناء العمال والفلاحين الذين أخطأهم قطار التعليم الالزامى ابتداء – مضى عنهم دون أن يتوقف لهم ، أو صرفتهم ظروف حياتهم عن اللحاق به – أو الذين أدركوا القطار فى طفولتهم ولكن رحلتهم فيه كانت خاطفة لم تتكرر ، سرعان ما محت الأيام آثارها من الأذهان ؟

ان من المسلم به أن محو الأمية قد أصبح مسألة قومية لا تعنى طبقة أو قوة اجتماعية دون الأخرى . ففى عصر التكنولوجيا الحديثة واستخدام الآلات – فى كل مجال لا فى الصناعة فقط – والتنظيم الدقيق المتشعب الأطراف والحساب الأكثر دقة للزمن وللعمليات الانتاجية ، والتطور السريع للفنون الانتاجية الذى يتطلب اعادة التعليم والتمرين على كل جديد فى فنون الانتاج عاما بعد الآخر ، يصبح من المستحيل تحقيق تقدم اقتصادى سريع متصل دون محو الأمية – بل والمضى بعيدا فيما يجاوز محو الأمية – بين كافة العاملين فى مختلف فروع الانتاج .

واذا كان ذلك يصدق على كل مجتمع يصبو – على حد التعبير الشائع – الى دخول العصر الحديث ، أيا كان نوع التنظيم الاقتصادى والاجتماعى السائد فيه ، فهو أكثر صدقا على مجتمع يتحول الى الأخذ بالنظام الاشتراكى ، حتى لنكاد نقول ان محو الأمية وان لم يكن شرطا لتبنى قوى الشعب العريضة للاشتراكية الا أنه الشرط اللازم للقدرة على بنائها :

ان قوام النظام الاشتراكى من الناحية الاقتصادية هو التخطيط الشامل للاقتصاد القومى . والتخطيط الاشتراكى ليس مجرد عملية فنية تتم فى مكاتب الفنيين والمديرين ، ولكنه أولا وقبل كل شىء مشاركة واعية ايجابية فعالة من كافة العاملين فى كل المجالات وعلى كافة المستويات وفى كل المراحل : فى أثناء اعداد الخطة بتحديد الأهداف العامة للعمل القومى والأهداف الخاصة الواجبة التحقيق فى كل مجال ، لأن هذه المشاركة بهذا الاتساع هى التى تضمن سلامة تحديد الأهداف وصدق تعبيرها عن احتياجات الجماهير الشعبية الواعية بمصالحها العاجلة والآجلة ، وتحقق الاستفادة من كافة الامكانيات التى تتفتح عنها طاقة الجماهير وخبراتها المتنوعة ، وهى التى توجد شعور الانتماء الضرورى بين الخطة والعاملين

● التخطيط الاشتراكى ليس مجرد عملية فنية تتم فى مكاتب الفنيين والمديرين ولكنه أولا وقبل كل شىء، مشاركة واعية إيجابية فعالة من كافة العاملين فى كل المجالات، وعلى كافة المستويات وفى كل المراحل.



فى تنفيذها (الخطة خطتهم ومن وضعهم ، اذن هم المسئولون عن تنفيذها) ، وترفع العمل اليومى العادى ، مهما كان مملا أو روتينيا أو محدودا ، من مرتبة أداء واجب ضيق مأجور الى مرتبة المشاركة فى عمل أعم وأهم وأكثر استثارة للحماس والبذل ، هو تنفيذ الخطة القومية الشاملة . والمشاركة الشعبية الواسعة واجبة أيضا فى كل خطوات التنفيذ لأنها ، أكثر من أى نوع آخر من أنواع الرقابة ، هى الضمان الأكبر لجدية تنفيذ ما اجتمعت الارادة الشعبية على اقراره ، وللمواءمة السليمة بين تنفيذ ما أقر وبين ماتقتضيه الظروف المتغيرة من تعديل أو تطوير . وهذه المشاركة تبقى لازمة حتى بعد التنفيذ ، لأنها الوسيلة الأكيدة لتعرف الشعب على حقيقة ما أنجز ونواحى القصور فيما لم ينجز ، ولمواجهة النفس حول أسباب القصور وأوجه التغلب عليها ، والاعداد بناء على هذا التقييم النقدى لمرحلة تالية من التخطيط القومى أرقى وأدق من المرحلة السابقة .

واذا كانت هذه طبيعة التخطيط الاشتراكى، وبوجه خاص اذا كان أهم ما يميزه هو مجاوزة كل عامل لمشاغل وواجبات عمله المباشر الى الاهتمام بالاقتصاد القومى فى مجموعه والشعور بالمسئولية عنه ، فمن الواضح أن أول مقتضيات التخطيط كاسلوب لادارة الاقتصاد القومى هو قدرة مجموع القوى العاملة ـ مجموع الشعب ـ على القراءة والكتابة ، فهذا النوع من المشاركة لا يكفى فيه مجرد تلقى الشعارات والحماس

لتنفيذها ، وانما يتطلب الدراسة المتأنية للكلمة المكتوبة والرقم المكتوب والقدرة على التعبير كتابة عن الرقم والكلمة والرغبة والفكرة ٠

والانسان فى المجتمع الاشتراكى – كل انسان – ليس مجرد مساهم بالرأى والعمل فى العملية الانتاجية التى تدور فى المجتمع ، ولكنه مواطن بالمضمون الحقيقى والكامل لهذه الكلمة : **يشترك على قدم المساواة مع غيره من المواطنين فى حسم كل مايعرض للمجتمع من قضايا تتطلب الحسم – فذلك هو أحد جوانب ممارسة الشعب للسلطة فى المجتمع الاشتراكى ، على أنه لايكفى لكى تتحقق هذه الممارسة أن تنشأ مختلف المجالس التمثيلية وأن تتوافر للمواطنين – على قدم المساواة – الامكانية الموضوعية للانتخاب لها والنفاذ اليها ، بل وحتى أن يكون لهذه المجالس – كل فى مجالها – سلطة التقدير والحسم ، وانما لكى يكون الحسم معبرا تعبيرا حقيقيا عن رأى المواطن وفكره ، ومصلحته اذا اقتضى الأمر ، ينبغى أن يكون مستندا الى الفهم الواعى لكافة جوانب الموضوع المطروح وأبعاده٠ وليس أبلغ فى التعبير عن هذه الفكرة مما قيل فى وقت من الأوقات من أن أحد الأهداف البعيدة للمجتمع الاشتراكى هو أن تصبح أبسط عاملة فى مطبخ قادرة على فهم وادارة شئون الدولة ٠**
واذا صح افتراض قدرة المواطنين على فهم بعض القضايا الكلية والنفاذ الى جوهرها دون أن يتوقف ذلك على معرفتهم للقراءة ، والكتابة (مثل الهدف من تملك الشعب لوسائل الانتاج الرئيسية والضرورات التى تدعو اليه ، أو طبيعة الاستعمار وضرورة الكفاح ضده ، أو طبيعة اسرائيل ودورها فى المنطقة) فان هذا الفرض يصبح غير قائم عندما يتطرق الأمر الى قضايا فرعية أو الى تطبيقات جزئية لقضايا كلية ٠
واذا كان الرأى السديد غير المزيف على صاحبه هو الرأى الذى يصدر عن علم ودراسة ، أو على الأقل بعد توافر الامكانيات الموضوعية للعلم والدراسة ، فان أهم وسائل تكوين هذا الرأى التبصر هو القدرة على الاتصال الفكرى تلقيا وايصالا عن طريق الكلمة المقروءة والمكتوبة ٠

والمجتمع الاشتراكى بعد هو مجتمع العدالة٠ وهو يسعى الى تحقيقها من خلال اجراءات عديدة يتخذها ومن خلال مبادىء يسرى عليها : من خلال سيطرة الشعب على وسائل الانتاج مثلا ، ومن خلال تطبيق مبدأ التناسب بين الدخل والعمل أو الجهد الذى يبذل فى خدمة المجتمع ٠ ولكى يبقى دائما أهم ضمانات تحقيق العدالة فى المدى الطويل توفير تكافؤ الفرص لكافة المواطنين ٠ ومن الواضح أن لا فرصة على الاطلاق للأمى ، متكافئة أو غير متكافئة (فيما يعدو فرصة العيش فى أدنى المستويات التى تحميها سياسة توفير العمالة وتشريعات الحد الادنى للاجور والتشريعات الاجتماعية بوجه عام) فى أن يحقق لنفسه – من ناحية الدخل أو امكانيات التطور المهنى والثقافى اللاحق – ما يمكن أن يحققه حتى الشخص الذى وقف بعد أول درجات التعليم ٠ والامر بعد ليس مجرد عدالة ترجى ٠ فمن المعروف أنه كلما اتسعت قاعدة الاختيار زادت امكانيات الكشف عن المواهب والقدرات الكامنة لدى الشعب وتهيئة الفرص لتنميتها وافادة المجتمع منها ٠ وفى بقاء جموع غفيرة من المواطنين (لا تزال تقدر فى مصر بما بين ٦٠٪ و ٧٠٪ هى نسبة الأميين الى عدد السكان) بعيدين عن عملية الاختيار ، سواء تلك التى يوفرها السلم التعليمى المعتاد أو تلك التى يمكن – ويجب – توفيرها من خلال مختلف أنواع التدريب والتعليم الأخرى التى تقدم تباعا للبالغين ، تضييع لامكانيات بشرية هائلة ، تتجاوز مجرد القدرة على ممارسة العمليات الانتاجية الآلية أو الروتينية ، وربما كان الكشف عنها بشكل مستمر وتنميتها على الدوام وعلى كل المستويات ومهما تقدم بالانسان العمر وأيا كان موقعه فى الحياة ، من أهم ما يميز المجتمعات الاشتراكية انسانيا ومن أهم أسباب معدلات التقدم العالية التى تحققها فى نفس الوقت ٠

وسواء نظرنا الى الأمر اذن من ناحية امكانيات التقدم الاقتصادى العام أو من ناحية امكانيات المضى فى التحول الاشتراكى ، فان مشكلة محو الأمية تتبدى كمشكلة قومية ملحة تجتمع عليها مصالح كافة قوى الشعب العاملة على بناء الاشتراكية ٠ وفى ظروف التحديات والهجمات العدوانية التى نواجهها وسنظل نواجهها من المعسكر الاستعمارى ومن قاعدته اسرائيل المجهزة بأحدث الوسائل التكنولوجية ، وظروف الحروب الحديثة التى لم يعد يصلح لها الجندى الأمى – نكاد نقول الشعب الأمى – يصبح محو الأمية مسألة بقاء قومى ٠ **لكن قضية محو الأمية، مع التأكيد على ذلك كله ورغم التأكيد على ذلك كله ، تبقى بالدرجة الأولى قضية العمال والفلاحين ٠**



ونحن لا نعنى بذلك مجرد الاشارة الى أن العمال والفلاحين ، ان لم يكن لشيء فعلى الأقل بحكم كونهم أغلبية الشعب ، هم أكثر القوى الاجتماعية استفادة من التقدم الاقتصادى والتحول الاشتراكى وانما نعنى الاشارة الى حقيقة أخرى جوهرية لا يمكن تجاهلها ، وهى أن غير العمال والفلاحين (ومن فى مستواهم المعيشى من الحرفيين مثلا) لا يقبلون أن يتركوا أبناءهم لمعترك الحياة المعاصرة وهم مجردون من أبسط وأهم أسلحتها وأكثرها فعالية : معرفة القراءة والكتابة على الأقل ، ولا يعجزون أن يوفروا لهؤلاء الأبناء ـ مهما كانت قدرات الأبناء الذاتية على التعلم ـ امكانيات التعليم ، سواء من خلال مدارس الدولة أو بوسائلهم الأخرى الخاصة .

والمسألة بعد ليست مجرد مسألة تكافؤ للفرص يرجى أن يستكمل مع تقدم عملية التحول الاشتراكى بكافة مقوماته ، ولا هى قاصرة على تهيئة الظروف لتفتح كافة القدرات والمواهب الكامنة . انها بالاضافة الى ذلك وقبل ذلك قضية التطبيق الكامل لكافة التشريعات والاجراءات والتنظيمات التى وضعت وقررت تحقيقا لصالح العمال والفلاحين وتأكيدا لدورهم فى المجتمع الجديد ، ولكى لا يبقى جانب منها قاصرا عن أداء دوره الذى استهدف منه لأنها ـ بحكم طبائع الأمور ـ لا يمكن أن تكتسب مضمونها الكامل الا اذا وعى أصحاب الشأن بهذا المضمون وجهدوا ، مسلحين بتلك التشريعات أو الاجراءات والتنظيمات ، فى استخلاصه لأنفسهم .

ولنأخذ على سبيل المثال جمعيات التعاون الزراعى ، التى هى معقد الأمل فى تطوير قوى الانتاج فى الريف المصرى والارتقاء بمستوى معيشة الفلاح المادى وحمايته من كافة أنواع الاستغلال . كيف يمكن أن تنهض الجمعيات بهذه التبعات المثلثة اذا كان الجهل بالقراءة والكتابة يقعد الغالبية من فقراء الفلاحين ـ وهم بالتحديد أولى فئات الفلاحين بالرعاية والحماية ـ عن المشاركة فى ادارة هذه الجمعيات وتولى شئونها ويلجىء بالضرورة الى الاعتماد على مختلف الأجهزة الادارية التى تنتمى بحكم وضعها الاجتماعى وعواطفها وربما مصالحها الى أمة فكاكى الخط لا أمة العاجزين عن فكه ؟ أكثر من ذلك، كيف يمكن حماية الفلاح الأمى من كاتب الجمعية التعاونية وصراف القرية وغير هذا وذاك من رجال الأجهزة الادارية التى أصبح الآن (وتلك هى طبيعة التحول الاشتراكى) يلتقى بها ويعتمد عليها ويتحاسب معها فى كل خطوة من خطوات



سعيه من أجل رزقه ؟ واذا كان المال السائب كما تقول أمثالنا الشعبية يعلم السرقه ، ألا تغرى الغفلة التى تفرض الأميه بالاستغلال ، مهما جهدت التنظيمات التشريعية والادارية فى الحيلولة دونه ؟

أو لنأخذ مثلا مشاركة العمال فى مجالس الادارة ألا يضعنا حاجز قوى مثل حاجز الأميه بين خيارين : اما قصر هذا الحق على المتعلمين من العمال ، وذلك يعنى استبعاد فئات عريضة لها، بحكم نوع العمل الذى تقوم به ، نظرتها المتميزة ومساهمتها ومشاكلها وربما مصالحها الخاصة التى لا يصلح للتعبير عنها - الا على سبيل المزايدة الانتخابية ، من لا ينتمى اليها أو السماح للأميين بالنفاذ الى مجالس ادارات الشركات ، وهو عندئذ ، على أحسن الفروض ، تمثيل قاصر الأداء بسبب عجز العامل الأمى حتى عن مجرد متابعة جدول الأعمال وما يلحق به من تقارير ومذكرات ، وفى الحقيقة هو مجرد اضافه قطع شطرنج جديدة يحركها هذا المدير أو ذاك، وفقا لقدرته فى التأثير على المصالح الشخصية للعامل الأمى المنتخب ؟

قس على ذلك مختلف أنواع المساهمات الأخرى، سواء فى المجال الاقتصادى أو الاجتماعى أو السياسى ، التى يفترض بحكم التشريعات والأوضاع القائمة فى جموع الشعب التقدم بها ، سواء على مستوى مجال العمل ، أو على المستوى القومى العام ، لكى يتضح على الفور أن محو الأمية - وبمعنى يعدو مجرد فك الخط - هو الشرط الضرورى لممارسة هذه الجموع لواجباتها وتمتعها بحقوقها على نحو منتج فعال ، وعلى حد تعبير لجنة الخدمات بمجلس الأمة فى تقريرها عن مشروع قانون محو الأمية ، للوصول بالعمال والفلاحين « الى مستوى من الوعى والثقافة يمكنهم من التعبير عن مصالحهم تعبيرا صحيحا ، ويزيد من قدرتهم على فرض الرقابة الشعبية على الأجهزة المختلفة فى المجتمع ، ويجعلهم يتصدون لمحاولات البعض من فرض آرائهم عليهم » .

• • •

أرانى قد انسقت على غير قصد الى حديث عن « **فوائد محو الأمية** » على نحو يكاد يذكر بموضوعات الانشاء التى كانت ولا ريب تكتب فى هذا الشأن فى المدارس من خمسين عاما مضت والمناسبة التى دعت الى اقحام هذا الحديث ، الذى ظل موضوعه يشغل الأذهان والجهود دهرا ثم سكتنا عنه دهرا آخر حتى عاد يفرض نفسه من جديد بعد ١٩٦٧، حتى قانون محو الأمية الذى أقره مجلس الأمة منذ أسابيع قليلة فى ختام دورة انعقاده الأخيرة .

والقانون الجديد قد صدر ليحل محل قانون قائم لمكافحة الأمية ، هو القانون رقم ١١٠ لسنة ١٩٤٤ . وبين القانون القديم الذى انقضى والقانون الجديد الذى صدر ، كانت هناك عدة مشروعات

بقوانين أهمها مشروع أعدته وزارة التربية والتعليم فى فبراير ١٩٦٧ ، وآخر فى أبريل ١٩٦٩ ، وثالث ، هو الذى صدر القانون الحالى بناء عليه ، فى ١٩٧٠ . وطبيعى أن نتوقع ، بعد ربع قرن من الزمان ، شهد مثل ماشهد ربع القرن الأخير من تحولات عميقة فى مجتمعنا وفى العالم بوجه عام، أن تنعكس هذه التحولات فى روح القانون الجديد وأحكامه . ولكن الفوارق بين قانون ١٩٤٤ وقانون ١٩٧٠ أقل بكثير مما كان يحق للمرء أن يتوقع ، بل ان بعض هذه الفوارق ، خصوصا عند المقارنة مع مشروعات القوانين الثلاث التى أعدت فى السنوات الثلاث الأخيرة ، يبدو كما لو كان ينظر الى الوراء بدلا من أن يتقدم بقضية محو الأمية خطوات الى الأمام . وبوجه عام ، يمكن أن نجمل أهم ملاحظاتنا حول القانون الجديد فيما يلى :

أولا – يسرى القانون الجديد على المواطنين الأميين ممن تتراوح أعمارهم بين الثامنة والخامسة والاربعين غير المقيدين بأية مدرسة ولم يصلوا فى تعليمهم الى مستوى الصف الرابع الابتدائى . ومن المعلوم أن الأطفال خاضعون للتعليم الالزامى حتى سن الثانية عشر ، ومن ثم لم يكن القانون القديم يسرى الا على من تزيد سنه على اثنتى عشرة سنة . وهبوط قانون محو الأمية الجديد الى سن الثامنة اقرار بحقيقة واقعة هى قصور مدارس التعليم العام النظامية عن استيعاب كافة الأطفال الذين فى سن التعليم الالزامى ، وان كنا لا نعرف بالضبط هل نسعد بهذه الواقعية التى تحاول من خلال جهود مكافحة الأمية التعويض عن قصور الامكانيات المتاحة للتعليم العام ، أم نحزن لهذا الاقرار التشريعى بأن الطريق لا يزال طويلا أمام استكمال استيعاب الأطفال فى المدارس النظامية .

ثانيا – كان القانون القديم يحدد موارد معينة تمول منها جهود محو الأمية ، وتابعته فى ذلك بعض مشروعات القوانين الوسيطه ، وتضمن مشروع القانون الحالى – المقدم من وزارة التربية – بيانا مفصلا حددت فيه عشر موارد مختلفة للتمويل ، ابتداء من ١٪ من حصيلة الرسوم المحلية الى المعونات والهيئات والتبرعات التى تقدم لمشروعات محو الأمية . أما القانون نفسه فقد قنع – بالاضافة الى المعونات والهبات والتبرعات – بنص عام يشير الى : « ما يرصد سنويا من المبالغ لتنفيذ مشروعات محو الأمية ودعمها وفقا للخطة التى يقررها المجلس الأعلى لمحو الأمية » . وهو نص يمكن أن يتراوح مضمونه الفعلى بين الملاءة المطلقة (شيك على بياض) والاعسار المطبق (شيك بدون رصيد) بالنسبة لبرامج محو الأمية . وفى ظروف التزاحم الحالية على موارد الميزانية واختصاص مطالب الساعة بالأولويات الأولى على حساب الخطط البعيدة المدى أو غير المحسوسة الالحاح يخشى أن يكون الاحتمال الثانى هو الأرجح ، خصوصا وقد كانت تلك هى تجربة ربع القرن الماضى كله ، وفى ظروف أكثر

طواعية من الناحية المالية • وقد كان الخير كل الخير أن ترصد بعض الموارد المحددة (رغم ما فى ذلك من مخالفة ظاهرة لمبادىء علم المالية العامة) لمكافحة الأمية لضمان حد أدنى من الحسم المستقر فى خطة المكافحة •

ثالثا — واجه القانون القديم مشكلة تدبير الأماكن الصالحة للدراسة فأجاز استخدام بعض الامكانيات المملوكة للمواطنين دون أجر ، وتوسع مشروع ١٩٦٧ فى هذا المبدأ الهام الذى يجيز استخدام الملكية الخاصة للصالح العام — ودون مقابل — اذا لم يكن فى ذلك ضرر لأصحابها ، وأكد هذا المعنى مشروع القانون الحالى الذى كان يوجب « على ذوى الشأن بالنسبة للأماكن التى تخصص لأغراض محو الأمية أن يضعوها تحت تصرف السلطات المختصة فى فترات خلوها دون مقابل • ولكن هذه المادة — العظيمة الأهمية من ناحية المبدأ الذى تقرره ومن ناحية المساهمة العملية التى توفرها — قد حذفت من القانون دون بديل أو مبرر •

رابعا — كذلك تواتر كل من القانون القديم ومشروعات القوانين السابقة للقانون الحالى على اعطاء الوزير حق تكليف المواطنين — معلمين كانوا أو غير معلمين — الصالحين لهذا الغرض بالتدريس فى فصول محو الأمية ، ضمانا لتوفير الامكانيات العلمية التى تسمح بتنفيذ المشروع على النطاق وبالجدية اللذين يقتضيهما الأمر ، ولكن القانون الجديد — لا ندرى أتمشيا مع فلسفة « احترام الحريات الفردية والملكيات الشخصية » أم ثقة منه بتوافر الامكانيات اللازمة دون حاجة الى تكليف — قد أغفل مثل هذا النص العام •

خامسا وأخيرا — كذلك تواتر كل من القانون القديم ومشروعات القوانين السابقة على القانون الحالى على النص على أن يكون تعليم الأميين بالمجان، وحرص بعضها على النص على أن تتحمل الميزانية تكاليف الكتب والمواد والوسائل التعليمية الأخرى وتوزع على الدارسين بالمجان ، وكذلك على انقاص ساعات العمل — خلال المدة المقررة لبرامج تعليمهم — بمقدار ساعتين للعمال الذين يلتحقون ببرامج محو الأمية ، على أن يمنحوا أجرا كاملا عنهما ، وهذه كلها ضمانات وحوافز تكفل حسن استجابة الأميين لخطة محو الأمية ، خصوصا وأنهم — تعريفا — ينتمون الى قوى اجتماعية لا يصح أن يفترض فيها الوعى الذاتى بأهمية الخطة أو القدرة على تحمل شىء من التكاليف اللازمة لنجاحها ، ولكن القانون الجديد قد صمت عن كل ذلك صمتا نرجو ألا تكون له دلالة مخالفة للاتجاه العام الذى كان يسود القانون ومشروعات القوانين السابقة•

ومن الانصاف أن نقرر أن المشروع الذى أعدته وزارة التربية والتعليم كان يتضمن أحكاما عديدة تواجه بشكل ايجابى الموضوعات التى تعرض لها أغلب الملاحظات السابقة ، ولكن هذه الأحكام سقطت من المشروع فى الطريق من الوزارة الى مجلس الأمة ، لا نعرف بالضبط لماذا أو على يد من من الهيئات المتعددة والمتقالبة التى يمر بها مثل هذا المشروع • وليس الهدف من هذا الحديث على أية حال ، هو تناول القانون الأخير بالدراسة أو العرض ، فلم يكن هذا القانون — كما تقدمت الاشارة — أكثر من المناسبة التى دعت الى الحديث عن محو الأمية ، وذلك أن القانون أى قانون ، فيما نرى ، لن يحسم من الأمر — فى موضوع مثل موضوع محو الأمية — الا قليلا مهما كانت الايجابيات التى يتضمنها وأيا كانت نواحى القصور التى ينطوى عليها •

فالواقع أنه ، فى ظروف مثل تلك التى تمر بها الجمهورية العربية المتحدة ، ظروف الرصيد الضخم المتبقى من الأميين (مرة أخرى بين ٦٠ و ٧٠ ٪ من السكان) وظروف التزايد المستمر والسريع فى عدد الأطفال الذين يصلون الى سن الالزام ، وظروف الموارد الاقتصادية المحدودة ومطالب التنمية المتعددة على هذه الموارد ، فى مثل هذه الظروف لن يقدر للأمية قط أن تمحى بالطرق « الادارية » التقليدية ، طرق الاعتمادات التى تدرج فى الميزانية والفصول التى تنشأ والمدرسين الذين يؤجرون على ما يعلمون والجهاز البيروقراطى الذى يتضخم ، وان كنا على أية حال لا نود التقليل من أهمية كل مايمكن أن يبذل أو يعمل فى هذا الاتجاه ، وعلى أساس أن ما لا يدرك كله لا يصح أن يترك كله •

وانما ينفتح السبيل للمعالجة الكاملة لمشكلة محو الأمية ، ليس فقط عندما ينظر اليها « كمسئولية قومية » كما ورد — بحق — فى احدى مواد القانون الجديد ، ولكن أيضا كعمل سياسى ، على نحو ما حدد أحد مشروعات القوانين السابقة، وكعمل سياسى يقف على رأس قائمة الأولويات التى يضعها التنظيم السياسى ويحشد لها كل

امكانياته وطاقاته وقدراته على التعبئة والتنظيم والتنفيذ ٠

ان النظرة السياسية ــ لا العمل الروتينى المحبوس على كتب المطالعة الرشيدة ــ هى وحدها القادرة على استثارة حماس الأميين أنفسهم للتعلم ، لا من خلال النصائح المجردة المعزولة عن واقع الأميين ، ولكن من خلال الربط الوثيق بين عملية التعلم وبين موقع الأميين ودورهم واهتماماتهم ومصالحهم فى مختلف المجالات الانتاجية والسياسية والثقافية ، فثمة فارق كبير فى الاستجابة بين الفلاح الأمى الذى يجد فى تعلم القراءة والكتابة اجابة عن الأسئلة التى تلح عليه والمشاكل التى تعترض طريقه ، من خلال تتبع نضالنا القومى على صفحات الجرائد مثلا أو فهم قوانين الاصلاح الزراعى والجمعيات التعاونية وحساباتها ، وبين الفلاح الذى يحبس فى المساء لكى يردد عبارات حمقاء عن الشمس الطالعة والهواء العليل ٠

والعمل السياسى وحده هو القادر حقا على تعبئة كل مثقف ، موظفا كان أو غير موظف ، لا بل كل قادر على تعليم الغير ، لكى يؤدى فريضة العلم لغيره من المواطنين الذين لم تتح لهم مثل فرصته ، أداء ينبعث من الشعور برسالة كبرى عاجلة وملحة ، لا بعبء يتحمله كارها وهو مأجور نقدا عنه ٠

والعمل السياسى هو وحده القادر على أن يجمع بين هؤلاء وأولئك ، فى ظروف تسمح ماديا ومعنويا بأن تحقق العملية التعليمية التعليمية هدفها فى شمول ويسر لا يحول دونهما شح الموارد المادية أو صعوبات التعبئة والتنظيم ٠

على أن شرط هذا كله بطبيعة الحال هو ــ لا أحكام هذا القانون أو ذاك ــ ولكن شعور التنظيم السياسى بالأهمية القصوى ، الملحة والعاجلة ، لحل مشكلة الأمة ، وهو شعور يرجع فى نهاية الأمر الى حرص قوة التحالف المؤثرة على تدعيم التحالف واعطائه المزيد من الوحدة والفعالية بقدر ما يرجع لادراكها العام لأبعاد المشكلة وانعكاساتها على الصالح القومى العام ٠

فوزى منصور



تناقضات فى الفكر المصرى المعاصر

مهما كان المدى الذى يبلغه الحديث عن الأزمة ، فى الفكر المصرى المعاصر ، من الصدق أو الزيف ، فانه يشير على الاقل الى بعض الظواهر الهامة ، فى حياتنا الفكرية ، التى تستحق وقفة خاصة ، تحاول تفسيرها ، وربطها فى سياق واحد ، يكشف عن دلالة العلاقات فيما بينها ، فى هذه المرحلة من مراحل تطورنا .

ولكننا قبل أن نحاول التعرف الى هذه الظواهر ، ينبغى أن نجيب على سؤال يطرح نفسه ، بالضرورة ، فى هذا المجال ، وهو : الى أى حد يمكن اعتبار ما يسمى بالأزمة الفكرية فى بلادنا — وهو التعبير الشائع فى الكتابات الجارية — امتدادا للأزمة الفكرية فى أوروبا بشكل عام ، وأوروبا الغربية بشكل خاص وهى الأزمة التى يكاد يجمع معظم المفكرين الغربيين، على أنها تحكم الفكر الغربى ، فى هذه العقود الأخيرة من القرن ؟ واذا لم تكن أزمتنا ، امتدادا لأزمتهم ، فما طبيعة هذه الظواهر التى تسبغ عليها الكتابات الجارية فى بلادنا معنى الأزمة ودلالتها ؟

ما هى طبيعة الأزمة فى الفكر المعاصر ، وما هى مظاهرها ؟

أكثر الذين يتحدثون عن أزمة الفكر فى العالم الغربى ، يشيرون ، بطريقة مباشرة أو غير مباشرة ، الى الأزمة الحضارية التى تتعرض لها البلدان الرأسمالية اليوم . وهى الأزمة التى بدأت ، مع مطالع هذا القرن ، واشتدت بعد الحرب العالمية الأولى ، ثم احتدمت بعد الحرب العالمية الثانية ، وهزيمة الفاشية العالمية ، وبروز العالم الاشتراكى الأوروبى والآسيوى . وكان من الطبيعى أن تنعكس هذه الأزمة الحضارية العامة على الفكر الغربى ، فى مجموعة من الظواهر ، حددها الفيلسوف المجرى « جورج لوكاش » فى ست ظواهر أساسية : **أولها :** فقدان الاتجاه ، والارتداد الى الماضى للبحث عن جذور الفكر المعاصر ، كمحاولة تلمس أصول الفلسفة النازية كما صاغها « روزنبرج » عند « كانت » وأصول فلسفة « سارتر » عند « ديكارت » . **وثانيها :** انصراف المجتمع عن قضايا الفكر ، وابتعاد المثقفين أكثر فأكثر عن ميدان النشاط العملى ، وقصورهم عن كشف



أمير إسكندر

حقيقة العلاقات الانسانية التى تحجبها الأساطير • **وثالثها :** الشعور المتزايد بالاغتراب، وانتشار اليأس والتشاؤم بين المفكرين ، وضعف ايمانهم بالثورة ، ووقوفهم عند حدود الحماس اللفظى • **ورابعها :** عجز الفلاسفة والمفكرين عن تقديم تفسير نظرى يتميز بالتماسك والشمول للعلاقات الانسانية السائدة فى مجتمعاتهم • **وخامسها :** الهجوم على المنهج الديالكتيكى ، والحديث عن عقل انسانى قاصر من جانب ، وحقيقة عليا لا يمكن فهمها الا عن طريق الحدس أو العيان المباشر من جانب آخر • **وسادسها :** انغماس الفلسفة فى خلق أساطير ، تتعدى التفسيرات العلمية للظواهر ، بل وتستغل بعض هذه التفسيرات العلمية ، استغلالا يخرج بها عن حدودها واطارها الحقيقى كما هو الحال بالنسبة لنظرية «النسبية» ونظرية «اللاتحدد» ، والاستناد الى التصورات العقلية المجردة ، واعتبارها حقيقة واقعة ، بصرف النظر عن مبلغ ارتباطها بالواقع الموضوعى •

هذه اذن هى ظواهر الأزمة على مستوى الفكر •• العداء للعقل والعلم ، والتعلق بالأساطير اللاعقلية والهروب من الواقع ، والاغتراب عنه ، وفقدان الاتجاه • وكل ما يترتب على ذلك كله على المستوى الجماعى ، والمستوى الفردى ، من انفصام وانقسام وتمزق •

فما هى علاقتنا بهذه الأزمة ؟

ليس ثمة شك فى أننا بعيدون تماما ، فى واقعنا ، وفى مستوى تطورنا ، وفى اتجاهنا ، وطبيعة العلاقات الاجتماعية التى تحكم نسيجنا الاجتماعى عن هذه الأزمة • ان الحضارة الغربية، والفكر الغربى يواجهان أزمة بقاء ، أو – ان شئت – أزمة فناء • (بمعنى فناء النسق السائد فى النظام الاجتماعى وما يتبعه من مؤسسات) ، أما نحن فنواجه موقفا آخر ، يمكن أن يسمى – اذا كان لابد من استخدام تعبير الأزمة – « أزمة بناء » • فهل يعنى هذا أن أزمة الفكر الغربى ، لا تنعكس بصورة ما من الصور ، على فكرنا المصرى ؟ من البديهى أن عالم اليوم ، الذى أصبح بعد ثورة المواصلات ، وثورة الاعلام، قرية محدودة ، لابد أن يشهد تفاعلا بين أجزائه المختلفة ، ولابد أن يؤثر كل طرف فيه فى الطرف الآخر • ومن هنا يمكننا أن نفسر

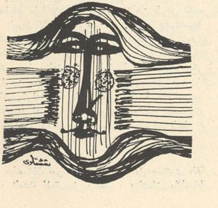
ظهور بعض الملامح الخاصة بوجه الأزمة الغربية فى فكرنا وثقافتنا ، دون أن نسقط فى التبسيط المخل بالطبع ، ونتصور أنها مجرد ظلال لا أصل لها فى مجتمعنا ، فالواقع أن بعض قطاعات هذا المجتمع ، وهى قطاعات الرأسمالية الكبيرة الغاربة ، والرأسمالية الوسيطة (الكومبرادور)، وفئات المثقفين الذين ربطتهم وشائج وصلات مع تلك الطبقات ، وأصبحت لهم «مصالح طبقية» – على حد تعبير **سيمون دى بوفوار** – تدفعهم الى الدفاع عن تلك الطبقات ، وخلق الأوهام والأساطير حولها ، يمكن أن تمثل الجذور الاجتماعية لتبنى مثل هذه الأفكار التى تعكسها أزمة الحضارة الغربية • ولكن الجسم العام للمجتمع ، لا يملك هذه القوة الجاذبة لتلك الأفكار ، ولا يستطيع أن يكون بيئة صالحة لنموها وانتشارها •

- ٢ -

بيد أن بعض المفكرين ، يرون أن أزمة الفكر الغربى ، لا تقتصر على حدود أوروبا الرأسمالية، ولكنها تتعداها الى أوروبا الاشتراكية أيضا ، حتى وان اختلفت طبيعة هذه الأزمة فى الشكل أو المحتوى • وهم يحددون مظاهر هذه الأزمة ، فى سقوط الستالينية وما تعلق بها من أساطير ، وفى الانقسام الأيديولوجى الذى واجهته – وما تزال تواجهه – وحدة العالم الاشتراكى، حتى على مستوى أوروبا وحدها ، وفى تعدد المدارس الماركسية ، أو ما يسمى بالمدارس الماركسية ، سواء داخل الدول التى تدين بالماركسية ، أو الدول التى تتضمن بداخلها أحزابا تدين بالماركسية •

أما لهذه الأزمة من انعكاسات على فكرنا الفلسفى والاجتماعى والسياسى ؟

لا أحد يمكنه أن ينكر أن هذه الأزمة لها آثارها علينا بالطبع ، من زاويتين : **أولهما** : أن الماركسية والحضارة التى تبشر بها ، تمثل البديل الطبيعى – وينبغى أن تكون كذلك – للفكر البورجوازى ، ولحضارته الغاربة • ومن ثم فأية انتكاسات –لو وجدت– لهذا البديل، تمثل بالنسبة للعالم المتطلع اليه نوعا من خيبة الأمل، أو – على أسعد الأحوال – نوعا من القلق والشك والحيرة ، ازاء قيم كانت توحى قبلا ، بالثقة ، والثبات ، واليقين ، أضفت عليها الصراعات الاجتماعية الحادة عباءة « **المطلق** » فى كثير من



الأحيان . **وثانيهما :** أن تعدد المدارس الماركسية، قد فتح الطريق أمام اجتهادات فكرية ، تدفع اليها آنا بواعث مبدئية ، وتدفع اليها آنا آخر دوافع انتهازية ، وتدفع اليها آنا ثالثا حوافز عشوائية . وكانت النتيجة فى معظم الأحوال التحريض للتعدد فى مقابل الوحدة ، وللانقسام فى مقابل التماسك . ولو انطبق الامر على انماط التطبيق وحدها ، لكان جديرا بالاحتضان ، ولكنه تجاوز حدود النمط التطبيقى الى تخوم المنهج النظرى نفسه .

ومع ذلك ، فان آثار هذه الأزمة — اذا نحينا جانبا محاولات بعض الكتاب والمفكرين فى بلادنا المبالغة فيها الى حد بعيد — محدودة عندنا ، فضلا عن أن الفهم الموضوعى لطبيعة هذه الأزمة ، يؤدى الى ادراك مغزاها الحقيقى ، من حيث هى أزمة من أزمات النمو فى ظروف تاريخية جديدة ، وليست ، بحال من الأحوال ، أزمة من أزمات الموت والفناء . على أنه مهما كان موقفنا من هذه الأزمة ، فان الأمر الذى لا شك فيه ، أن هذه المدارس الماركسية على اختلافها وتنوعها وتعددها ، تشترك فى قسمة أساسية، هى أنها جميعا تحقق ، على المستوى العملى الخالص ، فى ميادين الاقتصاد والاجتماع والخدمات ، نجاحا يشهد له خصومها قبل مؤيديها .

نحن اذن لا نعانى امتداد أزمة الفكر الغربى، أو الحضارة الغربية ، فى حياتنا الفكرية والاجتماعية ، وان بدت بعض آثارها على قطاعات متخلفة محدودة من مجتمعنا ، ولسنا نعانى أيضا امتداد أزمة الفكر الغربى فى اطاراته الاشتراكية ، وان ظهرت بعض آثارها على قطاعات محددة من مجتمعنا ، لأننا فى الواقع ورغم كل العلاقات الضرورية التى لابد وأن تربط بيننا وبين ما يحيط بنا ، جزء من عالم مختلف عن العالمين السابقين ، يسمونه أحيانا العالم الثالث ، وأحيانا أخرى العالم النامى ، وفى كلا الحالين يعنون به العالم المتخلف .

واذا كان لابد من استخدام تعبير « **الأزمة** » — وهو التعبير العزيز على كثير من المفكرين والباحثين المعاصرين — فى وصف أو تشخيص أوضاعنا الفكرية ، فانه ينبغى أن تدل فى هذه الأحوال على معنى محدد لا علاقة له بمعناها الغربى على الصعيد الرأسمالى أو الاشتراكى . فهى هنا **أزمة بناء** ، وتقدم وتطور ، ومواكبة ، ومعاصرة ، ولحاق بحضارة القرن العشرين ، فى جوهرها ، أو فى عناصرها المشتركة ، أو فى تراثها المتجدد .

وربما كان أولى بنا أن نتخلى عن هذا التعبير الذى يثير كثيرا من اللبس ، والغموض ، نظرا لما ارتبط به من انعكاسات الفكر الغربى ، وأن نستخدم بدلا عنه تعبيرا آخر ، أكثر دقة ، وأكثر انطباقا على أوضاعنا ، وهو تعبير «التناقضات» أى أننا بدلا من الحديث عن أزمة الفكر المصرى، سوف نؤثر الحديث عن تناقضات الفكر المصرى، رغم أن الحديث واحد فى كلا الحالين ، بصرف النظر عن المعنى الذى توحى به الأزمة ، وهو درجة معينة تتعقد فيها التناقضات ، ويختل فيها التوازن السائد فى ظاهرة ما ، ويتحتم الوصول الى توازن جديد بتناقضات جديدة . ذلك لان الذين يستخدمون تعبير الأزمة فى الكتابات الجارية يقصدون فى الواقع الحديث عن التناقضات ، ظنا منهم أن التناقض هو ضوء الأزمة ، رغم أن التناقض هو الجوهر الحقيقى ، والدائم ، لكل ظاهرة من ظواهر الطبيعة والمجتمع والانسان .

- ٣ -

ما هى التناقضات التى يعانيها الفكر المصرى المعاصر ، اذن ، فى مرحلته الراهنة ؟

انها يمكن أن تركز فى هذه التناقضات الرئيسية : أولها : يتصل **بجذوره** ، وثانيها : يدور حول **آفاقه** ، وثالثها : **يتعلق باتجاهه** ، ورابعها : يرتبط **بطبيعة نسيجه** .

(١)

الصياغة الشائعة للتناقض الأول تتمثل فى مشكلة الربط بين الأصالة والمعاصرة ، بين الذات والحداثة ، بين الماضى والمستقبل .

والواقع أننا يمكن أن نتلمس اتجاهات ثلاثة ازاء هذه المشكلة . الأول يتبناه السلفيون ، وهو وان لم يرفض الأفكار المعاصرة صراحة ، فهو ينكرها فى المواقف العلمية ، والتطبيقات الفعلية، تحت زعم أنها أفكار غربية مستوردة ، لا تتفق مع شخصيتنا وتاريخنا وديننا . وهو يلح على ضرورة العودة الى المنابع الأولى فى تراثنا الذى يتحدد عند أصحاب هذا الاتجاه بالتراث العربى والاسلامى القديم وحده والثانى يتبناه بعض تلاميذ الفكر الغربى ، وهو وان لم يرفض التراث

صراحة ، فهو ينكره أيضا فى المواقف العملية والتطبيقات العقلية ، وليس استخدامه لهذا التراث كلفظ الا استخداما شكليا محضا ، ونوعا من مسايرة الضمير الشعبى العام · أما الاتجاه الثالث ، فهو الذى يحاول أن يربط بين ماضينا ومستقبلنا ، بين منابع تراثنا ، ومصادر تقدمنا فى التطورات الفكرية العالمية المعاصرة ·

وليس ثمة شك ، فى ان هذه الاتجاهات الثلاثة لها تاريخ طويل يمكن تتبعه فى تطورنا الفكرى الحديث ، لولا ان هذه السطور تحاول أن تقدم فحسب صورة لهذه التناقضات، أو خريطه جغرافيه لها ، دون الدخول فى سياقها التاريخى الذى يحتاج الى مجال أكبر من هذه الصفحات ، ومع ذلك ، فربما كان من المفيد الاشارة الى حجم هذه الاتجاهات فى واقعنا الفكرى · ولعلنا يمكن أن نقول أن أكبر هذه الاتجاهات حجما ـ وان لم يكن أكثرها تأثيرا ـ هو الاتجاه السلفى · والمقصود بالتأثير هنا ، القدرة على توجيه مؤسسات الدولة ، وقيادة مستقبل التطور · كما يمكن القول كذلك أن أصغر هذه الاتجاهات حجما هو اتجاه الآخذين بأسباب الفكر الغربى ، بمنابعه المختلفة ومصادره المتعددة ، على الرغم من أنه أكثر الاتجاهات تأثيرا · أما الاتجاه الثالث فهو يتأرجح بين الاتجاهين السابقين سواء فى حجمه أو فى نفوذه ·

والواقع أن سر هذا التأرجح يعود الى سببين : **أولهما** : عدم وضوح فكرة التراث نفسها فى أذهان الكثيرين من القائلين به · بمعنى عدم القدرة على صياغتها ، صياغة علمية ، تضعها أمام الباحثين والمفكرين وضعا صحيحا · **وثانيهما** : أن الربط



الذى يلحون عليه بين التراث والمعاصرة يبدو فى كثير من الأحيان ربطا ميكانيكيا ، يغفل فكرة التفاعل ، ومنهج الجدل ، ويوشك أن يكون مجرد اضافه حسابيه · ويكمن خلف هذين السببين مفهوم قاصر عن الشخصيه المصرية ، واقتطاع لجزء من تاريخها فحسب هو عروبتها واسلامها فقط ، أو هو فرعونيتها فحسب ، بالاضافة الى تبنى نظرة ستاتيكية للتراث نفسه ، وللشخصية المصرية نفسها ، ولتاريخها الحضارى أيضا ، تتجاهل أن الحركة ، والتفاعل ، وخلق المركبات الجديدة على الدوام ، هو منطق التطور ، وقانون الحياة ·

ولقد كان **جاك بيرك** يقول أن التراث جزء من الذاتية ، وأن الانسان الجديد لابد وأن يستند الى ذاتيته ، بشرط أن يتفتح على عالم الغير · ومن المؤسف ـ فى رأيه ـ أن الكثيرين ممن يعلقون أهمية كبرى على التراث يفهمون هذا السلوك « كاجراء ضدى » أو رد فعل للحضارات الأخرى · وليس فى هذا الموقف وفاء للتراث فلو شئنا الوضع الصحيح لتراث شعبى ما ، فهو « مولد جديد » لهذا الشعب !

(ب)

ويرتبط التناقض الثانى ، بذلك التناقض الأول · فالنظرة الى آفاق الفكر المصرى المعاصر يحكمها قطبان أساسيان هما فكرة القومية ، وفكرة العالمية · وتوشك فكرة القومية عند البعض أن تكون امتدادا لفكرة الارتباط بالتراث وحده ، كما توشك فكرة العالمية عند البعض الآخر أن



ترتبط بفكرة الاتجاه الى الغرب شرقه أو غربه — وحده كذلك ·

والنظرة الصحيحة الى هذه المشكلة ، النظرة البعيدة عن الصراعات السياسية اليومية المؤقتة، تؤكد أن هـذا التناقض مفتعل وزائف · فليس هناك فى عالم اليـوم فكر يمكن أن يسمى فكرا قوميا خالصا ، كما أن ليس هناك فكرا دخل الى حيز التطبيق فى مجتمع ما ، يمكن أن يسمى فكرا عالميا محضا · فاذا كان عالمنا المعاصر يشهد حضارة تندفع بكل قوتها لتغزو كل حدود اقليمية أو محلية ، واذا كانت هذه الحضارة تحمل فى صياغتها طابع الغرب الأوروبى أو الأمريكى ، فالواقع أن مثل هذه الحضارة ، بمجرد دخولها الى البيئات الاقليمية والمحلية ، لابد وأن تنطبع بطابع هذه البيئات والأقاليم المحددة · وفضلا عن ذلك فان ما نسميه الحضارة الغربية اليوم ، ليس فى حقيقته سوى تتويج لكل الحضارات السابقة ، سواء فى الشرق أو فى الغرب · والنظرة السكونية وحدها ، هى التى تتصور أن مثل هذه الحضارة من نتاج الغرب وحده · فكيف كان من الممكن أن تبلغ الحضارة الغربية اليوم ما بلغته من غير عصر النهضة الأوروبية؟ وكيف كان يمكن لعصر النهضة أن يبزغ دون الاستقاء من مناهل الحضارة الاسلامية ؟ وكيف يمكن للحضارة الاسلامية أن تزدهر دون الرجوع الى المنابع الاغريقية ؟ وكيف كان لهـذه الحضارة الاغريقية أن تشرق دون أن تستلهم شعاعاتها من الحضارة المصرية القديمة ؟ بل وكيف كان لهذه الحضارة المصرية نفسها أن ترسى دعائمها الأولى على كوكبنا الانسانى من غير كفاح الحضارات القديمة ، أو الأكثر قدما ، فى عصورها السحيقة منذ بدأ الانسان الأول يدب فوق الكرة الأرضية ؟ · هذه دورة الحضارات الدائمة · لا سبيل الى توقفها أو حصرها فى اطارات جغرافية محدودة أو محددة · وهذه هى نضالات الانسان الدائبة · لا مفر من ربطها فى سياقها الطبيعى ، الذى يرتفع فوق القوميات والاقليميات جميعا ·

ان النزعة القومية الضيقة ، شأنها شأن النزعة العالمية المفتوحة على مصراعيها ، تمثل انحرافا فى تفكيرنا المصرى · وأولى بنا أن نقول ، أن فكرنا القومى لابد وأن ينهض على أصول عالمية · وأن الفكر العالمى لابد وأن يتخذ له فى حدودنا صياغته القومية · ومثل هذه النظرة ، لا تستلهم فكرة التوفيق أو التلفيق التى طالما ازدهرت فى بعض عصور الفكر العربى · ولكنها تستلهم فكرة الجدل الذى يقول بالتفاعل الحى ، الخصب ، بين العالمية والمحلية · وتستهدف خلق المركب الجديد الذى يضم بداخله عنصر المحلية ، وعنصر العالمية ، وان كان يعلو عليهما معا ·

(ج)

أما التناقض الذى يتعلق باتجاه هذا الفكر ، فهو الذى يتمثل فى الصراع بين اليمين واليسار·

وليس من شأن هذه السطور الآن ، أن تحاول التعرض للمعنى التاريخى لهذين المصطلحين · ولا لأصولهما الاجتماعية فى الخريطة الطبقية المصرية · ولكنها تتبنى فحسب تفسيرا للفكر اليمينى على أنه الفكر الذى ينهض على أساس مفاهيم السلفية ، والسكون ، والثبات ، ورفض

قدرة العقل الانسانى على الفهم والتحكم فى حياة المجتمعات الانسانية ، والاحتكام الى القوى الغيبية فى تفسير الظواهر بما يترتب عليها من قيم أخلاقية فردية وسلوكية اجتماعية • كما تتبنى تفسيرا للفكر اليسارى على أنه الذى ينهض على أساس مفاهيم الربط التاريخى بين الأصالة والمعاصرة ، والحركة ، والتطور ، والتقدم ، وامكانيات العقل النسبية ـ ولكن غير المحدودة ـ للتحكم فى الظواهر الاجتماعية والانسانية ، ورفض القوى المتعالية على هذا العقل الانسانى بكل قيمها الأخلاقية والسلوكية ، والاستناد الى فاعلية الانسان وحده فى العالم والمجتمع والتاريخ •

ولا حاجة بنا الى القول أن كلا من الاتجاهين السابقين ، يستند ، الى أصول فى الواقع الاجتماعى والطبقى والتراث الفكرى ، فى بلادنا • وأن الصراع بينهما ليس وليد اللحظة الراهنة كما يتصور البعض ، ولكنه نتاج طبيعى ، وضرورى ، لكفاح المتناقضات الاجتماعية من أجل التطور والتقدم • وهو ان بدى اليوم حادا وصارخا فلأن المتناقضات الاجتماعية ، قد وصلت اليوم ، الى نقطة من نقط التحول التاريخية •

غير أنه من المفيد أن نشير الى بعض مظاهر هذا الصراع فى فكرنا المصرى المعاصر • أول هذه المظاهر هو رفض فكرة الاشتراكية من جانب قطاعات من مجتمعنا • وهى قطاعات اجتماعية كانت ذات مصلحة فى بقاء النظام القديم ، ومازالت ذات مصلحة فى العودة اليه • وهذه القطاعات لها واجهاتها الفكرية المتمثلة لا فى بعض الاتجاهات السياسية والاقتصادية والأخلاقية فقط بل وفى بعض النظرات الفلسفية كذلك داخل الجامعة أو خارجها • وهى تستغل بعض الأفكار الخاطئة الشائعة فى الوجدان الشعبى نتيجة تراث رجعى طويل ، للهجوم على الفكر اليسارى ، ومحاولة تشويهه ، وهدم مقولاته الأساسية • بيد أن هذه الواجهات لا تبدو قادرة على الصمود اليوم والدفاع عن مواقعها بطريقة ثابتة • وهى تتحول شيئا فشيئا الى جيوب متكلسة ، تنتظر المناخ الملائم حتى تفرز سمومها الفكرية مرة أخرى •

واذا كانت تلك الواجهات الفكرية الفجة لا تستطيع اليوم ، من مواقع الرفض الكامل ، أن تهاجم بسفور الفكر اليسارى ، فان ثمة واجهات فكرية أخرى أكثر ، تلونا ، والتواء ، تقوم بمواصلة المهمة على مستوى جديد • ان القضية



التى تتبدى فيها فاعليتها هى القضية التى طرحت فى واقعنا الفكرى منذ سنوات وما زالت لها ذيول • وهى « **اشتراكية عربية** » أم « **طريق عربى للاشتراكية** » • والحديث عن « الاشتراكية العربية » يحمل مغزى محددا ، هو ـ على حد تعبير واحد من أساتذة الجامعة عندنا هو **الدكتور يحيى هويدى** ـ الانسلاخ عن الاشتراكية العالمية الذى لا معنى له سوى التراجع عن الالتزام بالاشتراكية ! ، وتحت دعوى الاشتراكية العربية ثارت أو استغلت أفكار ومفاهيم خاطئة كثيرة مثل رفض المنهج العلمى الجدلى لأنه « فكر مستورد » ، ورفض التخلص من كثير من الأفكار والمفاهيم الخاطئة التى تثقل خطواتنا لأنها جزء من تراثنا ! وهكذا ••

وليس ثمة شك فى أن الأزمة التى تعرضت لها الاشتراكية العالمية قد أمدت هذه الاتجاهات اليمينية بأسلحة جديدة فى معركتها • كما أن الأمية التعليمية ، والأمية الفكرية ، ونقص « الكادر » اليسارى الفكرى ، قد أطال أكثر مما ينبغى من عمر هذه المعركة ! فضلا عن بعض الظروف التاريخية التى تتعلق بطبيعة تطورنا الاجتماعى كذلك • ومع ذلك فالخط الأساسى المكتوب للنظام القائم فى مصر ، هو الخط اليسارى • ولكن اعلان خط فكرى ما ، لا يعنى حسم المعركة ، أو وضع نقطة النهاية أمامها • فهو فى كثير من الأحيان اعلان عن مرحلة جديدة منها ، قد تكون أشد ، وأعتى ، من مراحلها السابقة !

(د)

أما التناقض الرابع ، فهو الذى يرتبط بطبيعة نسيج هذا الفكر المصرى فى هذه المرحلة •

والمقصود بالنسيج هنا طبيعه المفاهيم الاساسية التى يتخد منها هدا الفكر لبنانه ، ويقيم منها دعائمه • فاذا كان التناقض بين الاصاله والمعاصره أو بين التراث والحداثه يمثل جذور هذا الفكر ، واذا كان التناقض بين القوميه والعالمية يمثل الآفاق التى يتطلع اليها ، واذا كان التناقض بين اليمين واليسار يمثل الوجهة التى يسير على هديها ، فان الصراع بين « التكنولوجيا » و « العقائدية » يمثل الطبيعة الداخليه لهذا الفكر أو – ان شئت – مستوى العمق بداخله •

ولقد نشب هذا التناقض فى السنوات الأخيرة بشكل صريح ، على الرغم من أنه قديم فى تاريخنا الفكرى ، بحيث يمكن لنا أن نتلمس آثاره منذ نشأة الدولة الحديثة فى مصر ، فى أعقاب الحملة الفرنسية • ونشوب هذا التناقض الآن قد أفاد، من غير شك ، فى وضع القضية وضعا سافرا تتحدد من حوله المواقف •

ويمكن فى الواقع الاشارة الى اتجاهات ثلاثة تمثل المواقف الاساسية ازاء هذه القضية • أولها : الالحاح على تبنى ما يسمى بالثورة التكنولوجية ، على أساس أنها معيار التقدم العالمى المعاصر ، وطوق النجاة للمجتمعات المتخلفة، وعصب الحياة فى استمرارها ومواصلتها للحياة• وهذا الاتجاه – فى قطاعاته الأساسية – مبهور بما حققه الغرب الأوروبى والغرب الأمريكى من انجازات فى هذا المضمار • أما الاتجاه الثانى فهو يتبنى الالحاح على ما يسمى بوضوح الأيديولوجية العقائدية (ويرى فى ذلك السلاح الأساسى فى بناء انسان جديد قادر عن طريق التعبئة الروحية والفكرية على أن يصد هجمات الأعداء ، ويبنى بنفسه مجتمعه الانسانى الجديد)• وهو – بطبيعة رد الفعل – يرى أن الاتجاه الأول اتجاه غربى له طابع أمريكى ، وله أعماق سياسية خبيئة أو معلنة ، ليس الهجوم على الاشتراكية السافر أو المستتر ، هو بعدها الوحيد • أما الاتجاه الثالث فهو الذى يرى أن كلا الاتجاهين السابقين خاطىء فى منهجه ، وقاصر فى نظرته ، ومجدب بطبيعته • فالثورة التكنولوجية ليست قاصرة على الغرب الرأسمالى وحده • كما أنها قد تنتج مجتمع الرفاهية أو الاستهلاك العالى ، ولكن لصالح فئات محددة ومحدودة فى المجتمع• وفضلا عن ذلك ، وفى اطار العالم المتخلف ، وفى ظل المنافسة العالمية ، لا سبيل الى قيام ثورة تكنولوجية حقيقة بدون الوقوف موقف الرفض السافر للنظام الغربى الرأسمالى ، الذى لايسمح بطبيعته بقيام منارات صناعية وتكنولوجية جديدة فى القارات المظلمة يمكن أن تهدد – ولابد لها من أن تهدد بالفعل – سطوته ونفوذه وامتداداته• أما وضوح الأيديولوجية العقائدية – والاستمساك بها وحدها فهو مثالية فلسفية مجردة ، مغتربة عن طبيعة عصر يحكمه التطور العلمى والمنجزات التطبيقية المترتبة عليه • وهو تطور يمكن أن يكون – فى حد ذاته – لصالح المجتمعات الانسانية كلها • ولصالح مجموع البشر فى هذه المجتمعات – ولم تستطع المجتمعات ذات الأيديولوجية العقائدية الواضحة أن تحقق نجاحها السياسى والاجتماعى والفكرى ، دون الاستناد على قاعدة اقتصادية ضخمة تمثل الثورة التكنولوجيه حجر الزاوية فيها • وحتى تلك الدول التى تتبنى فكرة « الأيديولوجية أولا » أو الأيديولوجيا قبل التكنولوجيا ، مثل الصين الشعبية تلهث فى الواقع العملى خلف هذه الثورات التكنولوجية المعاصرة، وليست التفجيرات الذرية والهيدروجينية وصواريخ الفضاء ، هى المظاهر الوحيدة لهذا الجرى اللاهث خلف منجزات التكنولوجيا •

الوضع الصحيح للمشكلة اذن هو الربط بين التكنولوجيا ، والأيديولوجيا ، بين الثورة العلمية والثورة الفكرية ، بين السلاح وحامل السلاح ، بين المادة الجامدة والانسان الحى • كيف ؟ ليس هذا عسيرا ولا صعب المنال ، فى اطار عالم أصبحت فيه النظم الاشتراكية مظهرا حاسما من مظاهر وجوده • ان هذا المركب الجدلى من الثورة العلمية والثورة الفكرية يمثل جوهر الثورة الاشتراكية الحقة • فالتكنولوجيا بلا عقيدة انسانية تقدمية هى سقوط فى أسر الآلة الصماء• والأيديولوجيا بلا تكنولوجيا هى وقوع فى براثن المثالية الذاتية المجردة المغتربة عن طبيعة عالمنا المعاصر • أما الربط الجدلى بينهما فليس صعودا الى مستوى العصر فحسب ، ولكنه احتضان لأعمق اتجاهات مستقبله أيضا •

ولعل فى حل هذا التناقض الأخير ، فض للتناقضات السابقة كلها كذلك • فالثورة الاشتراكية هى ثورة الأصالة والمعاصرة ، هى ثورة القومية القائمة على أسس العالمية ، هى ثورة اليسار المتقدم على أنقاض اليمين المنهار ، هى ثورة الانسان المصرى الجديد الذى صنع أولى حضارات التاريخ القديم ، والذى يناضل الآن لا ليرتفع الى مستوى ماضيه فحسب ، بل لكى يتجاوزه أيضا !

أمير اسكندر

إطلالة فلسفية داخل العلم

صلاح قنصوه

يقال دائما ان القوانين والنظريات لا تتعدل أو تتبدل الا باكتشاف وقائع جديدة لا تلائمها ، ولكن لماذا يقال وقائع جديدة ؟ ان ما تتيحه لنا الطبيعة ليس جديدا ، ولابد أن يكون الجديد هو اختيار الانسان بين معطيات بعينها ، وربطها فيما بينها كوقائع ٠

لعل ما يحرر هذه الاطلالة من عوائق الرؤية لكي لا تختلط المشاهد ويعجز البصر عن التمييز أن نفرق بين مصطلحات ثلاثة هي : الفلسفة ، وفلسفة العلم ، والفلسفة العلمية ٠

فالفلسفة نظرة واسعة تعتمد على تجريد متسق يضم شتات المعرفة الى محور جوهرى ، ويسد الثغرات بين هذه المعارف المتناثرة ، ويحاول أن يجيب على تساؤلات ماتزال تثير حيرة الانسان باجابات هي أقرب الى طبيعة الافتراضات النظرية التى لا تتطلب تحققا واثباتا مباشرا بأساليب العلم الراهنة ٠ ولكن يمكن أن تتحقق على رقعة واسعة من العلوم ، وعلى مدى طويل من الزمان ٠ واذا تم لعلم أو لبضعة علوم معا أن تتحقق من صدق فرض فلسفى ، فانه ما يلبث أن يضاف الى رصيد العلم ، ويخرج من الفلسفة ٠ **ويظل للفلسفة فائدتها فى اثارة الفكر وطرح المشكلات والارهاص بالحلول ، لأن موضوعاتها فى اتساعها ليست مما تعنى العلوم بتخصصاتها وفروعها ٠ كما يبقى لها طبيعتها الخاصة عندما تضم ما حققته العلوم فى اطار معيارى واحد ونظرة كلية ٠**

أما « فلسفة العلم » فهى فرع من فروع الفلسفة أو مبحث من مباحثها يتناول طبيعة العلم ومناهجه ومقوماته الرئيسية وافتراضاته ٠ وقد تتسع وظيفتها لدى بعض الفلاسفة ، فتستوعب تاريخ



ب · راسل

العلم وسكلوجيته وسوسيولوجيته . فتتتبع نمو المشكلات العلمية وتطويرها ونظريات العلم وحلوله فى نطاق سياقه الاجتماعى الثقافى الشامل · كما تفسر الكشف العلمى وفاعليات العلماء الابداعية ، وتفسر تطور النظريات وتطور تقبل العلم لها من ثنايا أسلوب التنظير العلمي وطرازه الذى يعكس روح العصر لمرحلة معينة من الأوضاع التاريخية · وقد تضيق مهمتها عند فريق آخر ، فتقتصر على البحث النقدى أو التحليلى فى المبادىء والمفهومات والافتراضات الأساسية لمختلف أنواع العلوم ·

ومهما يكن من اتساع ميدانها أو ضيقه ، فهى تسلم الى تجلية الصلة بين الفلسفة والعلم ·· فهى حينما تكشف عن حدود العلم وآفاقه تعين فى الوقت نفسه أين تقف الفلسفة وأين يمكن أن تمضى فى عصر العلم ويمكنها أن تستشرق آفاقا جديدة بمد نتائج العلوم المختلفة فى خطوط مشتركة بحيث قد تفضى الى نتائج جديدة أو تستخلص على الأقل ما يمكن أن يترتب على العلم من آثار على كل جوانب الحياة الانسانية ·

وقد جرت عادة الفلاسفة الذين يخصصون نصيبا من مذاهبهم لفلسفة العلم أن يؤثروا مبحثا من مباحث الفلسفة كي يكون قاعدة يؤسسون عليها فهمهم للعلم · فهناك من اتخذ نظرية المعرفة ومنهم من فضل عليها مبحث الوجود أو الميتافزيقا ومنهم من قنع بالمنطق ، وآثر غيرهم مبحث القيم أو الأكسيولوجيا ·

بيد أن « **الفلسفة العلمية** » ليست فرعا من الفلسفة ، بل هى وصف عام تولع باطلاقه بعض الفلسفات على مذاهبها · ويسوغ هذه التسمية تأثرها بنظرية رائجة من نظريات العلم فى عصرها أو محاولة احتذائها لمناهج العلم · وهكذا يجرى المذهب كله وقد بدا كما لو كان عرضا فلسفيا لنتائج فلسفية علمية سائدة ، أو محاكاة من بعض الوجوه لما يصطنعه العلماء من مناهج وأساليب · **وللفلسفة العلمية دلالة واسعة تجعل من وجودها أمرا مشروعا عندما تشير الى أية فلسفة تفيد من العلم فى عصرها بحيث لا تظل تأملا منبت الصلة بما يجرى على أرض الواقع ولكن على شريطة ألا تعفى نفسها من وظيفة الفلسفة لتتخلى عنها للعلم يقوم بدورها بدلا عنها ·**

غير أن للفلسفة العلمية دلالة ضيقة يحرم الفلسفة من مهمتها الخاصة التى تميزها عن العلم · وهى التى يكون العلم فى عرفها كفيل وحده بتقديم الاجابة الشافية عن كثير من المشكلات أو الأسئلة التى أخفقت الفلسفة بمعناها التقليدى فى العثور على حلول واجابات عنها · والفلسفة العلمية بهذا المعنى كما يقول «ريشنباخ» ـ أحد رواد الوضعية أو التجريبية المنطقية ـ نتاج ثانوى للبحث العلمى ، والتحليل المنطقى هو مهمتها الرئيسية ·

ويتبين فى هذا المعنى الضيق اختزال للفلسفة بحيث تغدو فحسب « فلسفة علم » ليس لها أن تجاوزها الى فرع آخر من فروع الفلسفة ·

فهذا اذن هو أول عوائق الرؤية أمامنا وهو اختلاط المعالم بين الفلسفة وفلسفة العلم مما من شأنه أن يحرم الانسان من الرؤية الرحبة لعالمه ، ويوثق بالأمر الواقع لا يتأمل غيره أو يحلم بتغييره فحسبه تحليل ما انتهت اليه العلوم فى عصره مترقبا اجاباتها عن كل ما يثير تساؤله وحيرته ، وكتب له أن يقول شيئا لم يقله العلم بعد ·

والعائق الثانى نجده فيما تزعمه بعض الفلسفات العلمية من توحد بينها وبين العلم · نجد مثل ذلك لدى بعض أنصار الماركسية عندما يجعلون منها علما للقوانين العامة التى لا تتخلف فى أى مكان وزمان ، ويقيمون منها سندا لا يزل فى فهم مراحل تطور الانسان والمجتمع · بل انها شرط لصحة علوم الانسان والمجتمع · فهذا هو **(أوسيبوف)** مثلا يقول **ان علم الاجتماع لم يكن ممكنا لو لم يمتد تطبيق المنهج المادى الجدلى على الحياة الاجتماعية ، «باكتشاف» المادية التاريخية ·**

وهذا التوحد أو الخلط بين دورى الفلسفة والعلم لابد أن ينزلق بالمذهب الفلسفي الى التحول الى دوجماطية عنيدة ، أو لاهوت عصرى · فهى

تلتقى بين وظيفتين مختلفتين قد يدفع فى نهاية الأمر الى انهيارهما معا · فهى تحتفظ بوظيفة الفلسفة كشىء يمكن أن يستمر ويدوم مادامت اطارا شاملا من الافتراضات والتوجيهات النظرية والمنهجية التى لا تستوجب تحققا مباشرا يكشف فى المدى القصير صحتها أو بطلانها · وفى الوقت عينه تحاول أن تتدثر برداء العلم وتتشبث بطابعه التقريبى المتطور الذى يسمح لنظرياته وقوانينه أن تتجاوز بعضها لكى تبلغ صيغا أكثر عمومية وأشد استيعابا لحالات متعددة متجددة ·

ولكنها أفسدت الأمرين معا · فهى بوصفها فلسفة عجزت عن تقديم تجريد وتعميم مشروع لأنها أثقلت خطوها وضيقت من شمولها بتعلقها بصحة نظرية معينة ، أو بارتهانها بقوانين محددة ·

ولأنها تزعم لنفسها صفة العلم فرضت عليه ان يقف وحسبه أن ينصرف الى مجموعة من الاجتهادات لفهم النصوص الشريفة ·

وهنا يمكن أن نمضى خفافا الى رحلتنا داخل العلم وقد أسقطنا عنا ما يثقل الخطو ويحجب الرؤية ·

حديثنا اذن ينتمى الى فلسفة العلم · فهو ليس مذهبا فلسفيا ، وليس فلسفة علمية تتعلق بأهداب نظرية علمية معينة · ولكننا مع ذلك لا يمكن أن ننتسب الى فلسفة العلم دون أن نتزود بمنظور فلسفى نعتمد عليه فى تبصرنا لبعض جوانب العلم وهى الوقائع، والمفهومات، والفروض، والقوانين·

آثرنا أن نقيم نظرتنا الى هذه الجوانب العلمية على أساس من القيمة · وقد يبدو فى ذلك بعض الغرابة لطول القطيعة والجفوة بين القيم والعلم · غير أن الرأى القائل بأن العلم شأنه شأن أية فاعلية انسانية مطبوع بالقيمة مايزال ملحا ، ولا بأس على أية حال من المحاولة ، وفلسفة العلم لم توصد أبوابها بعد دون مزيد من المغامرات الفكرية·

ولا يعنى دخول التحيزات والميول وتأثيرها فى اصدار العلماء لأحكامهم العلمية الدليل على قيام أحكام القيمة فى المنهج العلمى · فدخول تلك الميول والتحيزات انما يقع رغم العلماء وضد المنهج العلمي وعلى العلماء أن يتحرروا منها · **أما أحكام القيمة فى العلم فلها شأن آخر ، لأنها قرينة كل حكم يقرره رجل العلم تضمينا أو تصريحا أثناء التزامه بالمنهج العلمى · فهذا الالتزام** هو الذى يواجه رجل العلم بالاختيار الصعب · وهو الاختيار المؤسس على تقويم مزدوج يستوجب



١ · اينشتين

تقويما للمعرفة العلمية السابقة ، كما يتطلب تقديما لما ينبغى عليه أن يستكشفه من معرفة جديدة تحمل على استكشافها عثرات المعرفة القديمة ·

ومعنى هذا أنه يقبل المعرفة السابقة ، فى الآن نفسه الذى يقبل فيه تحدى التغيرات الجديدة التى يمكن أن تقلب المعرفة القديمة ، والا كان عليه أن يبدأ دائما من الصفر · وهذا هو ما يسمى أحيانا بالشك المنهجى الذى يقضى باتخاذ قرار ولا يعنى التوقف عن كل حكم · فهو يشك فى أن يكون واقفا على أرض بثت فيها الألغام ، ولكن عليه أن يجعلها آمنة لخطى تالية · ولا يتحقق هذا الا بعملية تقويم متصلة يفصل فيها بين ما يلائم بحثه وما لا يلائمه ، بين ما يهم وما لا يهم · والسلطة التى يهيب بها فى ذلك كله هى سلطة المنهج العلمى ، هى سلطة من نوع فريد لأنها مقومة لذاتها ، تتجاوز نفسها ، ولا تجرى مجرى التقليد ·

فرجل العلم ، وهو يسلم بمبادىء العلم ومصادراته ، ويؤلف وقائعه العلمية ، ويصوغ مفهوماته ، وينتقى فروضه لكى يحقق منها قانونا ويستخدم لغته الرياضية ، عليه دائما أن يفاضل وأن يختار ليبدع حلا لمشكلته العلمية · أى أنه ملتزم دوما باتخاذ قرار واصدار حكم · ولا مندوحة له فى كل لحظة عن البحث فيما ينبغى أن يؤديه فى الخطوة التالية · فالعلم لا يتعامل مع « ما يعطى » Data كما يقول « جنسن » بل مع « ما يؤخذ » Capta ، أى ما يختاره رجل العلم من الطبيعة وفقا لغايته ووفقا لدرجة معينة من افتراضه لتركيب معين للطبيعة ·

واذا كان ثمة من يعتقد أن هذا العالم لا يوجد مستقلا موضوعيا عن فكرنا ، بينما هناك من يعتقد بوجود عالم موضوعى مستقل ، فان كلا من الواقعين والمثاليين من العلماء عندما يتصدون لمادتهم العلمية انما يمضون فى الطريق نفسها لأنهم جميعا يقومون بالاستدلال من معطيات الحس ·· والاعتقاد بواقعية الموضوعات العلمية أو انكار موضوعيتها لا يؤثر قليلا أو كثيرا فى العلم · وكلا الموقفين كما يقول ((دانتسيج)) يمكن اثباته وجهة نظر المنطق ، وأما من وجهة نظر الخبرة فلا سبيل الى البرهنة على واحد منهما· وعلى ذلك فان « الاختيار » بينهما سيظل مسالة موافقة وملاءمة·

وينبغى أن نسلم أولا بأن الحقيقة العلمية ليست هى الواقع ، بل ما يقرره العلماء عن هذا الواقع · وليس ثمة حقيقة علمية نهائية ، بل تدنو النظريات والقوانين المتعاقبة منها شيئا فشيئا · والعلم ما يزال حتى اليوم مجازفات ومخاطرات · وكل « حقائقه » موقوتة لا تبقى كذلك الا الى حين كما يقول (سوليفان) · فلا يتملكنا الخوف اذن ـ كما يقول كلود برنار ـ عند مشاهدتنا لفروضنا العلمية وقد اختفت عن أبصارنا ، فانها تقضى نحبها فى ساحة الشرف كما يستشهد الجندى فى سبيل وطنه ·

ولا يبلغ العلم الحقيقة ، أو بالأحرى لا يكون على طريق الحقيقة ، الا اذا استطاع أن يعزو الى الأشياء والحوادث معنى ودلالة · ولا يحكم على المعنى والدلالة أو الفكرة بالصدق أو الكذب الا فى عملها وبلوغها ما يقصد منها أن تبلغه ، أى الحكم عليها بلغة نتائجها التى يمكن أن تحرزها· وصدق القضية العلمية انما هو التنبؤ بتحقق متواصل لها ، ووجودها الدائم داخل طائفة المعرفة المقبولة فلا يمكن وضع الحقيقة العلمية خارج العالم المتغير ، بل تظل دائما تحت الاختبار المتواصل ·

وعلى هذا النحو نتبين أن الموضوعية لم تعد انعكاسا لواقعة أصلية يتطابق معا رجل العلم ، بل هى شروط يلتزم بها · وأهم هذه الشروط كما يقول « بوانكاريه » أن يكون ما هو موضوعى مشتركا بالنسبة لأذهان كثيرة وبالتالى يمكن نقله من واحد لآخر · ومايمكن أن يكون مشتركا وقابلا للنقل ليس الاحساسات أو الموجودات المنعزلة الواحدة عن الأخرى · بل هو ما يمكن أن يصاغ فى علاقات ونظريات · وما تستطيع النظرية أن تقدمه هو صورة لم يستوف صقلها ، وبالتالى فهى صورة مؤقتة وزائلة · ومن ثم فمجال الاختيار مفتوح أمام العلماء ليستكملوا هذا الصقل والاقتراب من الحقيقة · وهنا تأتى الموضوعية مرتبطة ومشروطة بموقف معين فلابد من اشتراك الذين يصطنعون المنهج العلمى فى نظام واحد على أساس من وحدة جهازهم التصورى ، ومن خلال ما توافر لهم من عالم مشترك للبحث والمناقشة بحيث يصلون الى نفس النتائج ، ويصفون كل ما ينحرف عن اجماعهم بأنه على خطأ كما يقول « كارل مانهايم » · وهذه المشاركة ليست واقعا مفروضا ، بل هى مساهمة ايجابية ، والتزام صريح تبعث عليه قيم ومعايير ·

الوقائع العلمية :

رأينا أن الحقيقة العلمية التى تقرر شيئا عما هو واقع موضوعى ليست تسجيلا سلبيا محايدا لما يسمى بالوقائع العلمية · فهناك دائما مايبذله

رجل العلم من جهد ، وما يضيفه بمقتضى ما يعينه عليه المنهج من اختيـار بحيث يبلـغ مايريد من اكتشاف ينطوى على ابداع أصيل • فالمنهج العلمى اذن تنظيم للابداع العلمى لـكى يجـرى فى طرق معبدة نحو غايات معينة • والابداع نسيجه الخيال والخيال يخلق الصور ، وخلقها يقتضى الاختيار من بين ما لا يحصى من المعطيات والحوادث فئة بعينها ما تلبث أن تترتب وتنتظم وفقا لصورة أو مثـال نجد فيه المعنى والدلالة • فالخيال هو الذى يعـد القوالب التى يستخدمها الانسان ليفـرغ فيهـا معطيات الواقع الغليظة وحوادثه الغفل من المغزى ويصوغها فى نماذج تحقق له أهدافه •

وللابداع الذى يغذوه الخيـال جانبه السلبى وجانبه الايجابى سواء فى العلم أو فى غـيره من ألوان الابداع • فيتجلى جانبه السلبى فى اكتشاف الوحدة فى المتنوع والتماثل فى المختلف من ظواهر الطبيعـة • ويعلن جانبه الايجابى عن نفسه فى التأليف والمزج والصهر الذى ينفخ الحيـاة فى وقائع جديدة يركبها ويشكلها لكى تلائم مطالبه •

بيد أن الابداع فى العلم ، رغم تحقيقه للشروط السـابقة لكل ابداع ، يختلف عن الابداع فى الفن • فهو محدود الآفاق بحسب هدفه ، وهو كشف الحقيقة ومحاولة مطابقتها ، كما أنه موصول السياق تتلاحق خطاه من رجل علم الى آخر ، ومن نظرية الى أخرى • كما أنه لا يتعمق الخبرة الذاتية الحادثة بل يجردها ويتجاوزها الى ما تمثله من تعميمات موضوعية كلية • ويختلف عن نظيره فى الفن فى أن نتائجه تؤثر فى الناس جميعـا على المشاع دون أن يتطلب حساسية خاصـة كالتى يتطلبها الفن •

ومن نافلة القول أن نقرر أن الابداع يتضمن القيمة ، مادمنا على اقتناع بأنه يتضمن اختيارا من بين بدائل ممكنة يؤثرها على غيرها ويصنع منهـا جديدا وفقا لمثال منشود • ويبدو ذلك بالمعنى فى كشف القيمة فى الواقعة العلمية اذا ما استطعنا أن نثبت قيامها على ابداع •

يقال دائما أن القوانين والنظريات لا تتعدل أو تتبدل الا باكتشاف وقائع « جديدة » لا تلائمها • ولـكن لماذا يقال وقائع جديدة ؟ ان ما تتيحه لنا الطبيعة ليس جديدا ولابد أن يكون الجـديد هـو اختيار الانسان بين معطيات بعينها وربطها فيمـا بينها كوقائع • والفارق هنا بين المعطيات والوقائع هو الدلالة التى تحدو الاختيار • ولذلك يمكن وصف الوقائع بالجدة باعتبار جدة الاختيـار ••

ولا يصدق هذا الوصف على المعطيات التى تزودنا بها الطبيعة فى خبرتنا دون تمييز •

فعلينا أن نفرق دائما بين المعطيات أو الوقائع الغفل ، وبين الوقائع العلمية • فالاولى توجد مختلطة بغيرها ، منسحقة فى خضم من التفصيلات وليس لها من دلالة خارج هذا الخضم • أما الثانية فهى ما يوليها رجل العلم اهتمامه ، ويعزلها عن غيرها ويصـلها بما يختاره من سياق خاص • ويضفى عليها استقلالا وموضوعية بحيث يمكن أن يدركها معه غيره بخلاف الاخرى التى تظـل فى حال من الكيفية الذاتية التى تتباين من حولهـا صنوف الادراك والاستجابة • فمعطيات الحس ذاتيـة ، لذلك يحاول رجل العلم أن « ينشىء » ما يمكن أن يـكون مشتركا بين الجميـع لكى يكون مستقـلا موضوعيا بحسب ما اتفقنا عليه سلفا من شروط معلومة متى استطاع أن يستخلصهـا من الوقائع الغفل والعارية من المعنى والأهمية • وهى بطبيعة الحال لاتعطى نفسها له خالصة نقية ، بل على رجل العلم أن يجعلها كذلك بما يريد لها من دمـج فى نسقه التصورى • **فالواقائع العلمية لا تقف فى عزلة عن الاطار العام للمعرفة العلمية ، بل تقـاس أهميتها وجدارتها بالنسبة الى ذلك الاطار •** ومعنى أهميتها هو العون الذى تقدمه فى تأييد فرض أو دحضه • وهى ما يسميها « رسل » بالوقائع ذات الدلالة ، وتختلف مكانتها من مرحلة الى أخرى من مراحل نمو النظرية العلميـة • فدوران الأرض حول الشمس كان واقعة لها من الدلالة أكثر من حركة الشمس الظاهـرية حول الأرض عنـد «كوبرنيس» • كما أن سقوط الريشـة وكتلة الرصاص الى الأرض بسرعـة واحدة كان عنـد « جاليلو » واقعة لها من الدلالة أكثر من سـقوط الريشة الى الأرض أبطأ من سقوط كتلة الرصاص •• فهناك يكون الابداع كمـا يقول « كانون » ، فالابداع لا يعنى أن حادثا جـديدا قد وقع تحت الملاحظة ، بل لأن أهمية وتعلقا جديدا قد نسب الى الملاحظة بحيث شكلت واقعة علمية جديدة •

والواقعة العلميـة اذن ليست ممـا يمكن أن تدركه الحواس بطريقة تلقائيـة سلبية ، بل هى مركبة بحيث لا يكون لها معنى علميا الا اذا أدخل عليها من التعديل مايجعل لها خصائص موضوعية قابلة للقياس • والوقائع العلمية لا توجـد فى صورة محددة أو فى حالة نقاء أو صفاء أولى واضح بوصفها وقائع ، بل لابد من توافر درجة معينة من التجريد والعزل من السياق حتى يحصل الباحث على ما يسمى بالوقائع العلمية •

وإذا كانت معرفة الوقائع العلمية تختلف عن معرفة الوقائع المباشرة الغفل لاحساساتنا طالما أن استجاباتنا لا تتمايز بالنسبة لتلك الوقائع الأخيرة ، فرد الفعل عند جلدنا مثلا بالنسبة للحرارة أو الهواء السائل استجابة واحدة رغم أننا لا يمكن أن نستنتج من ذلك انها استجابة لشيء واحد • غير أن الخبرة الحسية أو الوقائع الغفل هي التي يمكن أن تضع « المشكلة » أمام المعرفة ، فهي التحدي الذي يختاره رجل العلم ليتصدى له بانشاء الوقائع العلمية التي تسير بالمشكلة في طريق الحل •

وهنا يتجلى المعنى الصحيح للتقدير القيمي في البحث العلمي بوجه عام • فلابد من الاختيار من بين المعطيات المتناثرة ما يقبل أن يقع في مجال المشاهدة والتسجيل ، فنزنها ونقومها من حيث هي وقائع علمية • فهي عملية تقدير وتقويم دون شك • وبدون «غاية» تكون أية «واقعة» عندئذ مساوية في قيمتها لأية واقعة أخرى • أي أنها لا تصلح لشيء قط في توجيه البحث ، وفي تكوين المشكلة وحلها • والتقويم في عملية تكوين الوقائع العلمية ليس سوى المفاضلة بين امكانيات الوقائع الغفل في الاستجابة للهدف منها في التعميم والتنبؤ وغيره من أهداف المنهج العلمي ، وترتيبها ترتيبا من شأنه أن يحقق بالفعل بعض تلك الامكانيات ، على أساس من الاختيار من بين عناصرها في ضوء تلك الغاية •

غير أن الواقعة العلمية وحدها هي التي يمكن وصفها بأنها تركيب يدخل فيه الابداع الانساني القائم على الخيال • وهو تركيب يتسم بأنه « اعادة بناء » بمقتضى توجيه انتقائي لمكونات الواقع المعطى الذي لا دخل للاختراع فيه • وبذلك يمكن أن نميز في الواقعة العلمية طابعا مزدوجا • فلأنها مأخوذة من الوقائع الغفل أو المعطيات فهي تمثل طابعها المتفرد المتميز التام من حيث وجودها الشخصي المباشر • ولكنها ما تلبث متى اختيرت أن تعبر عن طابعها النموذجي الذي يمثل اتجاها أو نوعا عاما هو الذي يتسم التعميم بحيث تتجاوز الواقعة العلمية تعبيرها عن نفسها فحسب بل تتعداه الى ما يماثلها اذا ما توافرت له شروط تحققها • والواقعة العلمية تحاول أن تبرز الطابع الثاني على حساب الأول لأن رجل العلم اذا ما كان يبدأ دائما بالجزئي فلكي يستخلص منه ماهو كلي • ولا يتم ذلك الا باعادة بناء المعطيات بحيث تكون خلقا جديدا له فرديته المباشرة أو المتميزة في نفس الوقت الذي يكون فيه نموذجا متكررا متصلا بغيره •



ل • فتجنشتين

ومن هنا تنفذ القيمة الى صميم الواقعة العلمية على الوجه الذى يتجلى فى تركيبها القائم على اختيار عناصرها وفقا لما يريد لها الباحث من غاية ·

المفهومات العلمية :

تختلف المفهومات العلمية عن الوقائع فى أنها نتاج علمى يغلب فيه جانب العنصر العقلى على جانب المعطيات الحسية · غير أن هذا الجانب العقلى يتفاوت تدرج ظهوره فى المفهومات بتفاوت مراحل تطور العلم ومنهجه · ولهذا ليس لنا أن نطلب دائما من المفهومات أن تتطابق مع الخبرة الحسية ، وان كان غاية ما يحاول بأن يدنو منه المنهج العلمى هو أفضل تعبير يمكن أن يصدق على الواقع · وصدق المفهومات ليس هو صدق التطابق مع الخبرة الحسية صدقا مطلقا ، بل هو صدق يقبل الزيادة والنقصان ، لأن التعبير عن حقيقة لا يكون الاختيار بين طرفى الصدق والكذب ، بل درجة ملاءمته لتحقيق مهمته الغائية · وعلى هذا النحو تتطور دلالة المفهومات العلمية فى تعبيرها عن معطيات الواقع ، فهى كما يقول « رايشنباخ » ذات طابع تعريفى ينطوى على قدر من التعسف · وبتغير التعريفات تنشأ نسقات وصفية متعددة تقدم لغات مختلفة تتحدث عن الشىء نفسه · وتعبر النسقات المتكافئة منها عن المحتوى الفيزيائى نفسه · والمفهومات بذلك لا تعد نبذا للحقيقة ، بل هى تشير فحسب الى أن الحقيقة يمكن أن تصاغ بطرق متعددة ولغات مختلفة بواسطة المفهومات بحسب الغاية التى تراد من صياغتها ، ووفقا للمرحلة التى تطورت اليها المعرفة العلمية ·

فاذا كانت المفهومات العلمية محددة باللغة التى تصاغ بها ، فهى لغة لها طرائقها الخاصة فى الاختزال ـ كما يقول « بيرسون » ـ وليس لها وجود موضوعى مستقل خارج تلك الطرائق الاختزالية ·

وقد نشأ عن افتقاد هذا الفهم لطبيعة المفهومات الفجوة المنطقية أو المنهجية التى قامت بين المفهومات وبين الخبرة · فقد كان « نيوتن » وهو أول من أبدع نسقا شاملا من الفيزياء النظرية وقابلا للتطبيق ـ يعتقد أن مفهومات نسقه الاساسية يمكن أن تستمد من التجربة · ولم يكن ثمة أشكال وقتها فى المفهومات التى استخدمها مثل الزمان والمكان ، وكانت مفهوماته عن الكتلة والعجلة والقوة قد بدت وكأنها مستعارة مباشرة من التجربة · ·· وقد حال النجاح العملى الهائل الذى أصابته نظرية نيوتن ومفهوماته ، حال دون نيوتن وعلماء الفيزياء فى القرن الثامن والتاسع عشر من الاقرار بالطابع الخيالى الموهوم لمبادىء نسقه النظرى ومفهوماته · فقد اقتنعوا ، على النقيض من ذلك ، بأن المفهومات الأساسية ليست ابتكارات حرة للعقل الانسانى ، بل هى مستمدة من الخبرة عن طريق التمرين · ولكن النظرية النسبية العامة وحدها ـ كما يقول « آنيشتين » صاحبها ـ هى التى كشفت بطريقة مقنعة خطأ هذه الدعوى ·· فقد بينت أن من الممكن لنا باستخدام مفهومات شديدة التباين مع مفهومات نيوتن أن ننصف المدى الرحيب الذى يشمل معطيات الخبرة انصافا يفوق كل حد ، اذا ما قورن بما قدمته لنا مفهومات نيوتن ··

وقد ترتب على الاعتقاد بتطابق المفهومات العلمية مع الخبرة وتمثيلها المباشر للحقيقة الواقعة انزلاق بعض المفكرين الى استخلاص نتائجها بحيث أصبحت نسقا واقعيا وضرورة منطقية لا يمكن أن تتخلف · فقد بسط « كانت » نظريات نيوتن ومفهوماته فى كتاب « **المبادىء الفلسفية للعلم الطبيعى** » مدعيا بأنها يمكن أن تستمد من العقل الخالص وزعم أن القصور الذاتى مثلا هو المفهوم الوحيد الذى تكون الطبيعة بمقتضاه قابلة للادراك العقلى · كما أنه رتب على مفهومات نيوتن عن المكان والزمان ما أسماه بالمبادىء التأليفية القبلية التى تستوعب كل تجربة علمية · كما جزم العالم المعروف « هلمهولتس » بأن مفهومات نيوتن هى المقدمات الأولى التى يمكن رد سائر ظواهر الطبيعة اليها على نحو ما نتبينه فى قوله : « اننا نكتشف أخيرا أن مشكلات الفيزياء هى أن نرد ظواهر الطبيعة الى قوى جاذبة وطاردة ، لا تتغير ، ولا تتوقف شدتها الا على البعد والمسافة ، ويعتمد فهم الكون على حل هذه المسألة » · وهذه هى النظرة الميكانيكية التى صاغها « هلمهولتس » بجلاء ، رغم أنها تبدو ـ كما يقول « آينشتين » ـ فكرة بدائية سخيفة بالنسبة لعالم الفيزياء فى القرن العشرين ·

وصياغة المفهومات العلمية ليست نهاية المطاف ·· بل تعنى دوما أن نشرع فى عمليات التجريب والاختيار للتصحيح والتعديل التى هى نفسها السعى والبحث الابداعى الخلاق عن الحقيقة · والمفهومات ، رغم أنها ضرب من الاختزال الا أنها تقوم بمهمة تكثيف الوقائع والفروض العلمية وبلورتها من حولها لتتلاقى عندها خيوطها المتباعدة · وهى بذلك ابداعات العلم الجزئية ، وهيكله العظمى الخفى الذى يصل بين فقراته

ومفاصله ، فيتخذ جسد المعرفة العلمية شكلا متميزا ، ويضفى على نفسه اتساقا وانسجاما .

الفروض العلمية :

الفرض العلمي اختيار لاحدى الطرق الممكنة التى تنتظم بها العلاقات بين الوقائع العلمية لتترتب وتتسق فى قانون أو نظرية . ويفترض ذلك مقدما أن حوادث العالم يحتمل لها أن تسير فى أكثر من طريق أو اتجاه . وهنا تتسلل القيمة عندما نقرر الاختيار والمفاضلة بين تلك الممكنات والبدائل . فهو اعتقاد أو اتجاه ايجابى فى فهم العالم ، ويحمل قيمته من حيث أفضليته وملاءمته فى تأليف الوقائع العلمية والربط بينها ويحتفظ بقيمته أو يفقدها اذا ما تحققت نتائجه المفترضة أو خذلها التحقق .

وتعد الفروض العلمية أبرز صور الابداع فى العلم . وفيها تتحقق شروط الابداع . فهى تكشف عن التماثل فى المختلف والوحدة فى المتنوع عندما يعمد الباحث الى ربط نثار الوقائع فى خط متصل . كما تضع الفروض تركيبا جديدا هو الذى يقوم به الباحث عند صياغته للفرض فى نظرية برهانية لها نتائجها المترتبة على مقدماتها . فهذه النتائج هى التى تدبر لها المواقف التجريبية لاختبارها بحيث لا بد أن تكون الوقائع القليلة التى ربط بينها الفرض بخط متصل ، من بين نتائج الفرض المنطقية . ولكنه سرعان ما يتجاوز تلك الوقائع القليلة الاولى بقفزة عقلية ابداعية ليمضى الى التنبؤ بالمستقبل الذى لا يكون فى متناوله حينئذ .

والفرض أكثر صور التعبير عن المشكلة العلمية خصوبة وانتاجا . فبيان المشكلة وتقريرها بوصفها فرضا ، يقلل من حجم عرضها ويختزله الى عناصرها الجوهرية فى نطاق اطار موجز . فالفرض اذن يصف ظرفا أو حدثا مستقبلا ممكنا فى مقدورنا اكتشافه . ومن ثم لاتصاغ المشكلة بسوابقها بقدر ما يعبر عنها عن طريق الفرض بمتضمنات معرفتها المستقبلة . فهى بذلك تخمين وحدس يتضمن ظرفا لم يبرهن عليه بعد فى الوقائع المتاحة ، ولكنه « جدير » بالاستكشاف . كما أنه يقدم فى الآن نفسه حلا مقترحا للمشكلة يختار من بين عدد محتمل من الحلول .

والعوامل التى تحمل على فرض الفروض عوامل تبعث عليها عملية يؤديها الباحث ويراد بها تقويم جانب المعرفة العلمية الذى يعالجه ، بحيث يميز فيه بين ما ينبغى أن يقبله منه وبين ما ينبغى أن يقترح له من حلول جديدة . وتتجلى القيمة فى هذا كله وليست فى حاجة الى تعقيب .

القوانين العلمية :

يقوم الفرض بمهمته وهو غفل من الاسم والعنوان ، ويظل كذلك حتى يعمد بالتحقق والاثبات ، فيصير قانونا أو نظرية ويتسمى بهما .

وبدون تصور القانون ، كما يقول « **هوايتهد** » الذى يعد قياسا للانتظام والثبات وتكرارالوقوع لن يكون ثمة معرفة ، أو منهج نافع ، أو غاية ذكية ، ولن يبقى حينئذ سوى خضم من التفصيلات ، ولن يوجد أساس للموازنة بين خضم وآخر فى الماضى أو المستقبل ، أو تتيسر حتى الاحاطة بالحاضر نفسه الذى يمثل درجة عالية دقيقة من التعميم .

ويتحدث « **هوايتهد** » عن أربعة مذاهب أساسية تستوعب فى نظره مختلف الآراء عن طبيعة القانون العلمى . يعد الاول منها القانون « محايثا » فى الطبيعة ، ويعبر عن سمات وخصائص الاشياء الحقيقية التى تشكل معا ما يوجد حقا فى الطبيعة . وعندما نعرف ماهيات تلك الأشياء نعرف علاقاتها المتبادلة . فالقانون على هذا المعنى ، يمثل قيام أنماط نموذجية فى العلاقات المتبادلة الداخلية بين الأشياء . ويفترض هذا المذهب أن سمات الأشياء التى تكشف عن قوانينها هى ثمرة علاقاتها الداخلية وأن علاقاتها الداخلية هى ثمرة سماتها ، وهو بذلك مذهب عقلى فى صميمه .

ويرى المذهب الثانى أن القانون « مفروض » على الطبيعة . ولذلك ليس له أن يتحدث الا عن الصلات الخارجية بين الموجودات . ولا يمكن فهم أى واحد منها الا بمعزل كامل عن أى موجود آخر . ولا يمكن عندئذ اكتشاف طبائع تلك الصلات بأية دراسة لقوانينها . كما لا نستطيع كشف القوانين عن طريق فحص الطبيعة . وتقتضى تلك العقيدة ضربا من الايمان بكائن الهى . وقد اعتقد نيوتن نفسه أن قانون الجاذبية قانون مفروض من قبل الله ، وكذلك كان ديكارت فى اعتقاده بأن القانون هو طاعة لارادة عليا .

ويرفض المذهب الثالث التصورين السابقين خشية أن يسوقاه الى متاهات ميتافيزيقية سواء بالاعتقاد بعلاقات داخلية دفينة ، أو بالايمان بوجود الله وطبيعته . لذلك رأى ذلك المذهب الوضعى أن القانون مجرد « وصف » لما نشاهده من تتابع الأشياء .

وأما المذهب الأخير ، فالقانون لديه لا يعدو بأن يكون « تفسيرا متواضعا عليه » . ويعبر هذا التصور عن الاجراء الذى بمقتضاه يمضى التأمل الحر الى تفسير الطبيعة . فنحن نعمد الى اتقان نسق من الافكار منفصل عن أية ملاحظة مباشرة أو تفصيلية لأمر واقع على نحو ما هو معروف فى الميتافيزيقا والرياضيات . وثمة دائما عنصر تعسفى فى اختيارنا للنسق الذى يفسر الطابع الهندسى للعالم الفيزيائى .

غير أن تصنيف هوايتهد ، وشأنه شأن تصنيف آخر ، لا يحيط بكل الآراء المتعلقة بالقانون العلمى ، كما يتعسف فى ابراز فئات تلك الآراء بحيث تبدو فى صورة نقية خالصة لاتختلط بغيرها . فاذا ما أطرحنا التصورين الأولين ، لأن العلماء أنفسهم قد أطرحوها بعد أن تحرر العلم من الافتراضات الميتافيزيقية واللاهوتية الصارخة ، لتبقى لدينا تصور القانون من حيث هو وصف ، وتصوره من حيث هو مواضعة واتفاق .

ولكننا فى واقع الأمر لانجد العلماء منقسمين الى فريقين يناصر كل منهما تصورا للقانون دون الآخر ، بل نجد تداخلا بينهما لا يسمح أحيانا بتفرقة حاسمة . هذا فضلا عن أن هناك من الآراء ما يخرج عن ذلك التصنيف .



أ.ن. هوايتهد

فاذا كانت صياغة القوانين العلمية نتيجة لاصطناع المنهج العلمى ، فان تباين النظرات الى طبيعة القوانين لا يحدث الا بتباين النظرة الى أهداف المنهج من جهة الوصف ، والتفسير والتنبؤ ، والتحكم . والذى يعنينا من تلك النظرات جميعا أن الانسان هو صانع القانون بمقتضى منهجية قيمية يبحث بواسطتها عن أفضل السبل الى فهم العالم من حوله والسيطرة عليه. فليس للقانون معنى بمعزل عن الانسان . وفى العبارة القائلة بأن « الانسان يمنح الطبيعة القوانين » من المعنى أكثر مما يوجد فى نقيضتها القائلة بأن « الطبيعة هى التى تمنح الانسان القوانين » . وليس هناك ما يكفل أن تكون مبتكرات العقل على وفاق مطلق مع الطبيعة . ويعبر « ميرسون » عن ذلك بقوله : « اذا توهمنا أن القوانين التى نحدد صيغها تنطبق على الحقيقة مباشرة ، فالفضل فى ذلك الوهم انما يرجع فحسب الى سذاجة حواسنا ، والى نقص أساليب البحث وأدواته التى نستخدمها ، والتى لاتمكننا من الوقوف على كل ما يدعو الى اختلاف الظواهر فيما بينها . » فالفرق بين القانون والواقع هو بمثابة الفرق بين اللوحة المصورة والنموذج الذى تحاول أن تحتذيه .

والقوانين تقريبية لأنها مستخلصة من نتائج التجارب التى لا بد أن تكون تقريبية ، فكل

تحسين يطرأ على الأدوات العلمية يؤدى الى تعديل صيغ القوانين التى سبق تحديدها · كذلك هى تقريبية لأننا لا نستطيع أن نوفر كافة الشروط التى يتوقف عليها القانون ، أو التى ينبغى أن يتوقف عليهـا القانون ، وكيف لنا أن نتيقن اننا لم نهمل شرطا جوهريا منها ؟

ومعنى هذا أن تأييد التجـربة للقانون ، أو التنبؤ الصحيح للوقائع ليس اختبارا نهائيـا لصدق القانون · فهناك من القوانين التى خضعت للتعديل والتبديل فيما بعـد ما أمكنها من التنبؤ الصحيح بوقائع جديدة مثلما حدث فى التنبـؤ بالكوكب نبتون على أساس من قوانين نيوتن · وقد كان ذلك تأييدا لتلك القـوانين ، ولم يكن اثباتا حاسما لها لأن ذلك التأييـد لا يعنى استيعاب كافة الوقائع ، بل يشـير فقط الى المستوى الذى بلغه تطور أدواتنا ومناهجنـا · فليس هنالك اذن اختبار نهائى لصدق القـانون الا فى حالة اثبات فسـاده فحسب · ونحن اذ نحلل الخبرة يلزم علينا أن نشيد من تحليلنـا نظاما أوسـع هو بالضرورة تركيب وتأليف · لأننا لا نعثر على النظام فى الطبيعة تلقائيا ولكننا نضعه فيها أو بالأحرى نضع قاعدة تقف من تحت تلك المظاهر الطبيعية التى تشكل خبرتنـا · فلم يشهد كوبرنيكس الأرض وهى تدور حـول الشمس ، ولم يشهد نيوتن القمر وهو يقترب من الأرض بمقدار قدم كل عشرة أميال من مساره، ولم يشهد داروين تسلسل الانسان وانحداره عن أصوله ، ولم يشهد بلانك الطاقـة وهى تتدفق فى كمات ولكنهم جميعا أوضحوا ذلك فى نموذج من السلوك يكمن من تحت تلك المظاهـر ويجعلها معقولة بالنسـبة الينا · وهذا النظام المفترض لا يختبر مباشرة بالرغم من استمداده من الخبرة ، ومن ثم فليس هناك ضمان يكفل لنا أن يكون النظام أو القانون الذى نصوغه مرة ، نظاما أو قانونا نهائيـا · ومن العبث البحث مقدما عن ضمان يكفل لقوانين الطبيعـة التى « نكتشفها » أو نصوغها أن تغطى سائر الوقائع التى سنواجهها فى المستقبل ·

فاذا اتفقت الوقائع المشـاهدة مع صيغـة القانون الذى تتخذ فى معظم الاحوال صـورة رياضية ، فهذا يشير الى مثل من أمثلة التكيف والملاءمة بين الانسان وعالمه ، ولا يعنى أن العالم بطبيعته يجرى على نحو ما تجرى عليه الصيغة الرياضية للقانون · والرياضيات فى العلم لغة مثلى توفر لنتائجه أعلى درجة ممكنة من الاتساق والاختزال مما يؤدى الى دعم قدرة القـانون على توليد أقصى النتائج المحتملة ، وتمكينه من التعميم بمدى لا نهائى من الامكانيات ·

ولما كان الانسان موجها بأفعاله نحو المستقبل فان ذلك المستقبل مايزال مغيما لم تجلء أبصارنا بعد فتأتى القوانين بمثابة المشاعل والمصـابيح التى تبدد غيـومه وظلمته ، فهى القـاعدة التى نسترشد بها فى أفعالنا ونحن على ما يشـبه اليقين من أن تلك القاعدة ستقودنا الى مستقبـل لم يعد بفضل هذه القوانين مجهولا ·

« صلاح قنصوه »

الدبلوماسية وروح العصر

ترتبط الدبلوماسية فى أذهان الناس بمعان متعددة ان كانت تدل على شيء فانها تدل على ذلك التنوع والشمول الذى تنطوى عليه الدبلوماسية . فهى عند البعض تمثل هذا العالم الزاهى الحافل بالحفلات والمآدب والجو المعطر، والذى يضم أناسا مرفهين يقضون حياتهم يتنقلون بين مدن الارض العامرة ، وهى عند البعض الآخر تعنى ذلك العالم الذى تحاك فيه الدسائس والمؤامرات وتدبر الحروب ويخطط لها ، وهى عند فريق ثالث لاترمز الى موضوع بقدر ماترمز الى نمط من الناس يتميزون بالذكاء والدهاء والقدرة على الخروج من المآزق ، كما يتميزون فيما يصدر عنهم بالحرص والدقة والتحرج . أما المعنى الاخير ، والذى قد يطرأ لقلة من الناس العليمة غالبا ، فالدبلوماسية هى ادارة العلاقات الدولية بطريق التفاوض ، أو هى فن ادارة العلاقات الدولية أو عملية تسيير شئون الدولة الخارجية ، أو هى بشكل أكثر تحديدا اداة تنفيذ السياسة الخارجية .. أو كما عبر أخيرا هنرى كيسنجر ، انها فن ارجاء القوة كملجأ أخير . وفي نطاق هذا المعنى الاخير ، وبشكل أكثر اتساعا وتحررا من التحديدات الاكاديمية ، نستطيع أن نعتبر أن الدبلوماسية انما تمثل تلك الجسور التى تقام بين الامم والشعوب بالصبر والاصرار والدأب ، والحكمة كذلك ، فى عالم مشحون بالازمات والتوترات قد يصفو مناخه ويروق فى الصباح ولكنه يكفهر ويغيم فى المساء ، وهذه الجسور التى تحرص الدبلوماسية على بنائها واستمرارها لم تعد اليوم قاصرة على ميدان واحد كما كانت فى الماضى ، هو ميدان السياسة وعلاقاتها التقليدية ، وانما تعدتها الى ميادين أخرى أكثر تأثيرا فى حياة الشعوب ، وهى ميادين الاقتصاد والثقافة والعلوم والاعلام والسياحة والشباب والعمال ـ الى آخر مكونات حياة العالم اليوم بما تتسم به من تعقد وتركيب ، وهذا التنوع فى اهتمامات ومجالات الدبلوماسية اليوم لم يكن قائما في القرن الماضى مثلا حيث أنه نتاج هذا التحول الخطير الذى حدث فى تركيب العالم ، من عالم يضم خمسين دولة عند الحرب العالمية الاولى ، الى عالم يضم اليوم مائة وأربعين دولة لكل منها مصالحها وارتباطاتها ومشاكلها ، ثم الى الثورات التى غيرت وجه العالم ابتداء من الثورات الاشتراكية الى ثورة المستعمرات الى ثورة العلم والتكنولوجيا حتى ثورات الشباب وتوتراته .

لذلك ليس غريبا أن يقال ان الدبلوماسية بهذا المعنى انما تحمل اليوم هموم العالم ، وان الدبلوماسى لم



السيد أمين شلبى

يعد هو ذلك الكائن المرفه وانما أصبحت تثقله أمور وأحداث لم يكن زميله يفكر فيها أو يواجهها من قبل .

الدبلوماسية وتطورها :

والدبلوماسية قديمة قدم الكهوف ، فهى ترتد الى تلك الحقبة السحيقة من الزمن حيث سئمت القبائل البدائية القتال الذى كان ينشب بينها بسبب النزاع حول مناطق الصيد أو حول مورد ماء واختطاف النساء وسرقة الماشية، وقد استولى على قبيلتين منها الذعر من أن يؤدى استمرار القتال الى فنائها معا فرغبتا فى الصلح ، غير ان مثار الصعوبة كان يكمن فى كيفية تقديم المقترحات حول عناصر الصلح للطرف الآخر ، فليس أخطر من أن تتقدم نحو عدو مسلح حيث لايحميك سوى النوايا الطيبة ، وأخيرا هدى التفكير المتواصل احدى الطائفتين الى اختيار جماعة من رجالها ارتدوا زيا خاصا مزركشا أضفى عليهم مظهرا ساميا وقد نجحوا بمظهرهم هذا فى الايحاء بأنهم أصحاب رسالة سامية ، كما كان عليهم أن يمتلكوا من القدرات والمهارات مايتمكنوا بها من اقناع الطرف الآخر فى السلام وتأمينه لقبيلتهم ، **وهكذا انيط بهؤلاء القيام باول نشاط دبلوماسى عرفته البشرية .**

وقد كان اليونان يجندون قادتهم البارزين للمفاوضة حينما يتهددهم عدو من الخارج ، وكانوا يعاقبونهم بالنفى حين تكون جهودهم غير مرضية ، ورغم أن الرومان قد اعتمدوا على العمل المباشر أكثر من اعتمادهم على الكلام الا انهم كانوا يلجأون الى الدبلوماسية أيضا ، ويقال انه ان لم تكن **روما قد قدمت شيئا للدبلوماسية لكفاها أن قدمت فكرة قدسية المعاهدات** . ومن الطبيعى أن تضمن روما ، وهى فى أوج عظمتها ، معاهداتها كل الامتيازات الممكنة .

وباستقرار مراكز القوة في عصر النهضة وبدء استقرار المواضعات بين الشعوب ، بدأ وضع اطارات مقننة للدبلوماسية ، ولنأخذ على سبيل المثال مسألة كالاسبقية بين السفراء والمبعوثين فى جلوسهم وركوبهم وتقدمهم ، الامر الذى دار حوله ملحمات ومباراات خلال القرن السابع والثامن عشر ، **وقد انتهت هذه المشكلة منذ قرن ونصف قرن بفضل مؤتمر فيينا ــ ١٨١٥ ــ الذى قرر أن تكون أسبقية السفراء وفقا لاقدميتهم فى الوصول الى البلد المعتمدين لديه .**

غير أن التطور الحقيقى الذى لحق بالدبلوماسية والذى يكاد أن يصوغ اليوم وجهها المعاصر انما كان نتيجة التغيرات العميقة التى حدثت فى وسائل المواصلات وأساليب نقل المعلومات والاخبار ، والى استقلال الشعوب وبروز سيادات وكيانات مستقلة وظهور الحكومات الممثلة للشعوب، وانتشار التعليم ، وبروز التنظيمات الدولية التى تحتوى شعوب العالم .

تقدم المواصلات :

فالواقع انه خلال القرن ونصف قرن الماضى لم يكن لشىء تأثير ثانوى على الدبلوماسية وعلى أساليب عملها مثل ذلك الذى أحدثه التطور فى المواصلات ، فحين عقد مؤتمر فيينا عام ١٨١٥ لم يكن رجال هذا المؤتمر يتصلون بعواصمهم بشكل أسرع مما كان يفعله الرومان فى بداية العصر المسيحى ، ومنذ أقل من قرنين كان السفير الفرنسى يحتاج الى شهرين ونصف شهر لكى يسافر من باريس الى استكهولم ، فى الوقت الذى يستطيع السفير اليوم أن يتناول افطاره في أثينا وغذاءه فى مدريد وان يكون فى مكتبه بعد ظهر نفس اليوم ، وقد تحقق للدبلوماسى فائدة من سرعة المواصلات من حيث سرعة نقل تقاريره الى عاصمته وعدد الافراد والشخصيات التى يمكن أن يتصل بهم فى بلاده وتلقى توجيهات ومواقف عاصمته ازاء حدث من الاحداث. **وفى الزمن الماضي لم يكن للدبلوماسى علم كبير بالاحداث التى تجرى فى أطراف أخرى من الارض ، أما اليوم فهو يمتلك من المعلومات والاخبار عما يجرى فى أطراف العالم أكثر مما يستطيع أن يستوعبه .**

ورغم أن التقدم فى المواصلات قد قلل من تلك السلطة المطلقة التى كانت للسفير ، الا أن هذا لايعنى أن تأثيره فى الاحداث ومشاركته في صنع قرارات بلاده من خلال تقييماته للمواقف وتقديره لاتجاهات الاحداث قد انعدمت ، ذلك أن التعقيد الذى ألم بالعلاقات الخارجية والدولية المعاصرة ودقة العناصر التى تحكمها وتكيفها اليوم قد جعل الحكومات تعتمد بشكل متزايد على تحليل ممثليها للاحداث ورؤيتهم لها وعلى ماذا يجب أن تكون مواقف حكومتهم منها ، ذلك أنه من العوامل التى تضفى قيمة على مايبديه من تقديرات هو أنه «هناك» ، وأنه «فى» البلد الاجنبى وفى الموقع حيث تتاح له طرق لا حد لها من التعرف والفهم لهذا البلد واستكشاف العناصر الفعلية لقوته وضعفه وامكانياته ، فان عمله فيما يقول بسمارك «يتضمن التخاطب الفعلى مع الناس والحكم بدقة على مايمكن لشخص آخر أن يفعله ، والتقدير الدقيق لوجهات نظر الآخرين وفى التقديم الدقيق لوجهة نظره» وفى كونه «فى تداخل مع الناس» وهو مايعنى أن يكون متحكما في المناسبات وأن يتمكن من التأثير فى الاحداث ان لم يستطع التحكم فيها .

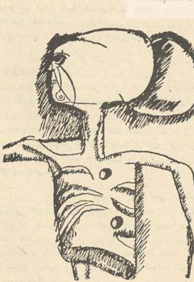
انتشار الديموقراطية :

ومن ظواهر عصرنا الاخرى التى كان لها تأثير بالغ على الدبلوماسية انتشار عقيدة الديموقراطية وبروز تأثير الشعوب وامتلاكها لاقدارها ، فحين جاست القوى الاوربية حول مائدة مؤتمر فيينا عام ١٨١٥ لم يكن بينهم ممثل واحد للديموقراطية كما نفهمها اليوم ، فقد كانت الدبلوماسية

وممارستها بالنسبة لهذه القوى هى أمر من أمور الحكام ، لذلك كانت من آخطر الاعتراضات على دبلوماسية الحكام هذه أن مجموعة من الرجال تستطيع أن تضع أمن ورفاهية أمة فى خطر ، **وهو الانطباع الذى أكدته الحرب العالمية الاولى** ، حيث ظهر أن هذه المأساة كانت نتيجة هذا اللون من الدبلوماسية وغياب عنصر المشاركة الشعبية والتمثيل الشعبى ، وقد قيل عام ١٩١٨ « **ان نظام السفراء القديم قد فشل كما لم يصبح موضع ثقة الشعوب ، وسوف تصبح الدبلوماسية القديمة وهى دبلوماسية البلاط والطبقات العليا فى نظر الشعوب دبلوماسية سخيفة وغير ملائمة** » .

لذلك فان أنتشار العقيدة الديموقراطية قد جعل على الدبلوماسية فى تعاملها اليومى أن تتوافق مع رغبات الناخب ، وهو ما يعنى فى النهاية الرأى العام ، وقد يعكس ما قاله **اللورد سترانج** من انه « **فى عالم أصبحت فيه الحرب هى مأساة كل انسان وكابوس كل انسان فان الدبلوماسية تصبح اهتمام كل انسان** » ، قد يعكس هذا التأثير العميق الذى تركته الديموقراطية على الدبلوماسية، حيث أصبحت أكثر تعرضا لضغوط الرأى العام وأذواقه ، كما انها فقدت تقاليدها الارستوقراطية .

بهذا المعنى أصبحت الدبلوماسية المفتوحة أحد عناصر الديموقراطية والثقة فيها في العالم كله ، وقد بلغت المناصرة الشعبية لمفهوم الدبلوماسية المفتوحة القمة فى نهاية الحرب الاولى ، حين ظهر شعار «**الاتفاقيات المفتوحة عن طريق علنى**» وفى فضح الثورة الاشتراكية فى روسيا للاتفاقيات السرية التى عقدها العهد القيصرى ، وقد ضمن مبدأ الاتفاقيات العلنية ميثاق عصبة الامم التى نصت على أن تودع الدولة العضو سكرتارية العصبة نسخا من كل الاتفاقيات الدولية التى هى طرف فيها ، كما أصبح هذا المبدأ أيضا جزءا من ميثاق الامم المتحدة .



ان سيادة العقيدة الديموقراطية وتأثيرها الذى رايناه على مضمون وأساليب ممارسة الدبلوماسية ، وكذا بروز قوة الراى العام وأثره فى صناعة القرارات والمواقف السياسية للحكومات ، أن هذا يدفعنا الى أن نتعرض لتطور حديث يرتبط بالدبلوماسية وهو ماأصبح يعرف «**بالدبلوماسية الشعبية**» ، فهذه الدبلوماسية رغم أنها لاتحوى خصائص ومستويات الدبلوماسية التقليدية الرسمية ، الا أنها تمثل احدى الادوات المباشرة والفعالة فى ربط الشعوب وتحقيق التواصل بين الامم وهو مايمكن أن يكون أحد أدوات دعم ومساعدة الدبلوماسية الرسمية. وهذه الدبلوماسية الشعبية تمارس على مستويات التكوينات والتنظيمات والاتحادات الشعبية مثل اتحادات الكتاب والفنانين والصحفيين والفرق الفنية والرياضية ووفود

الشباب والعمال والمزارعين ، ويرتبط بهذا الشكل الشعبى فى الدبلوماسية ماتقوم به فئات الخبراء والفنيين الذين توندهم دولة بلغت مستويات ناضجة في مجالات يحتاجها مجتمع آخر لم تتحقق له مثل هذا التقدم كخبراء الرى والتربة وبناء الخزانات وتشييد الطرق وتدريب الكادرات الفنية ، **وهذه الفئات لو حققت رسالتها لتركت تأثيرا ملموسا فى الحياة اليومية للمجتمعات ، وربما فاق تأثيرها التأثير الذى تصنعه الدبلوماسية التقليدية .**

الدبلوماسية العلنية ، أو دبلوماسية المنظمات الدولية :

الى جانب التطور الذى أحدثته أساليب المواصلات الحديثة وانتشار العقيدة الديموقراطية هناك كذلك التطور الجديد الذى تحقق فيما يسمى الآن **«بدبلوماسية المؤتمرات»** أو **«دبلوماسية الاطراف المتعددة»** و **«الدبلوماسية العلنية»** كما أطلق عليها **«بالدبلوماسية البرلمانية»**

ويعتبر التنظيم الدولى القائم والمتمثل فى الامم المتحدة أكثر النماذج تمثيلا لهذا الشكل من الدبلوماسية حيث يضم هذا التنظيم جميع دول العالم وبعد أن تحقق الاستقلال لعديد من شعوب المستعمرات وبروز كياناتها الدولية وتملكها لارادتها وتطلعها لان يكون لها دور فى العالم الذى تعيش فيه ، ويكفى أن نلحظ مستوى التمثيل فى التنظيم الدولى الذى قام بعد الحرب العالمية الاولى والذى عرف بعصبة الامم حينما لم يكن يضم سوى خمسين دولة، بمستواه اليوم فى الامم المتحدة والتى أصبحت تضم ١٤٠ دولة ، يكفى أن نلحظ هذا الفارق لكى ندرك أهمية هذا التنظيم فى تمثيل الرأى العالم الدولى . وباعتبار مجموعة القيم والاهداف التى أرساها ميثاق هذه المنظمة الدولية كأساس تقوم عليه علاقات دولها ، فان أحكام هذا الميثاق تستهدف القضاء على شريعة الغاب في العلاقات الدولية والى أن تمارس كل دولة دبلوماسيتها لا فى اطارها الفردى وغاياتها الضيقة المحدودة وانما فى نطاق الهدف العام للدول الاخرى الاعضاء فى العائلة الدولية غير أن مجموعة القيم هذه ربما لاتتعدى فى كثير من المواقف المستوى النظرى حيث تتدخل مصالح وصراعات القوى وتعكس أهداف المنظمة الدولية وتسعى الى تحويلها الى آراء لخدمة أهدافها الذاتية .

ورغم هذا فان دبلوماسية المنظمات الدولية هى أقرب الدبلوماسيات الى الرأى العام والى مزاجه بحكم العلنية التى تسود أعمالها وبحكم أن الوفود وهى تعمل فى نطاق هذه الدبلوماسية تعلم أنها تخاطب الرأى العام الدولى ، ولذلك فقد شاركت هذه الدبلوماسية بقسط كبير فى زيادة الوعى لدى الرأى العام الدولى وحساسيته لمشكلات العالم وأزماته ، كما حققت اتصالا مباشرا بين شعوب العالم من خلال مشاركتها في الحياة الدولية .

ونظرا لتعقد وتعدد أوجه العلاقات الدولية اليوم وللعناصر المكونة لنشاطات الشعوب وخاصة تلك التى حققت استقلالها حديثا وتتطلع الى أن تبنى من جديد هيكلها الاقتصادى والاجتماعى الذى يفتقر فى بنائه الراهن لعديد من المقومات الاساسية ، وكذلك الى بروز الهوة الحضارية التى تفصل بين الشعوب المستقلة حديثا وبين تلك التى حققت مراحل نموها الاقتصادى والاجتماعى ، نقول ان هذا دفع بدبلوماسية المنظمات الدولية الى أن لاتقتصر فى نشاطها على المجال السياسى وحده وانما امتد ليشمل الجوانب الاقتصادية والاجتماعية والتعليمية والعلمية والعمالية ومجالات الصحة والطيران والبريد والمواصلات والطاقة الذرية .. الخ وتبلور هذا النشاط فيما يعرف **بالوكالات المختصة** وعلى الرغم من المثل التى تستهدفها هذه الاجهزة والوكالات المتخصصة فى رفع المستوى الاجتماعى والاقتصادى للشعوب النامية ، الا أن واقع هذه الوكالات يجعلها محدودة الاثر بحكم افتقارها الى الامكانيات الفعلية لتحقيق أهدافها ، الا أن ثمة أملا قائما فى أن يتحقق فى يوم ما الاتجاه الذى يمكن أن يمثل بحق دعما لدبلوماسية المنظمات الدولية فى هذا المجال الحيوى والهام بالنسبة لقضية أساسية تتجه **لان تصبح** من أهم مشكلات البشرية ، **ونعنى بها قضية الشعوب والمجتمعات المتخلفة بأن توجه المساعدات التى تقدمها القوى والبلاد المتقدمة الى البلدان النامية من خلال وعن طريق المنظمة الدولية بشكل يحقق التنسيق والتوجه المثمر** والرشيد لهذه المساعدات **من جهة ، ويحررها من جهة أخرى من الشروط والضغوط والاعتبارات السياسية التى ترتبط بها عادة .**

وقد حققت دبلوماسية المنظمات الدولية تقدما محسوسا في مجال ابراز نمط جديد من الدبلوماسيين ،وهم ما يعرفون بالدبلوماسيين الدوليين وهى العناصر التى وان كنا لانستطيع القول ان أفرادها تخلوا عن انتماءاتهم القومية وولاءاتهم الوطنية ، الا أن طبيعة العمل الذى ارتبطوا به وسع من اهتماماتهم وأفقهم وأكسبهم العقلية الدولية التى استطاعت أن تحتوى وان توفق بين ولاءاتها القومية وبين ولاءاتها البشرية وان ترى مصالحها القومية من خلال منظور دولى أعم .

وتتعرض الدبلوماسية البرلمانية الى انتقادات تبدو عند اختبارها فى التطبيق العملى واقعية ، وأبرز هذه الانتقادات أن أعمال هذه الدبلوماسية تثقلها فى النهاية صراعات ومصالح بعض القوى الكبرى التى تعمل على أن تجتذب مجموعات عديدة من دول المنظمة الدولية بحكم

الارتباطات التى تربطها بها لكى تدعم وتبرر بها مواقف وأهدافا هى أبعد ماتكون عن أهداف المنظمة الدولية ، كما يقول منتقدو هذا الشكل من الدبلوماسية انها تقوم على الدعاية والاعلان والاستهلاك المحلى بل والتشهير فى بعض الاحيان أكثر مما تقوم وتعبر عن نوايا حقيقية ، **ويتباكى دعاة الدبلوماسية التقليدية بمراسيمها وقواعدها وقيمها الصارمة على أساليب التعامل الدبلوماسى فى نطاق الدبلوماسية البرلمانية ، ويشيرون الى رفع خروشوف لحذائه فى وجه الامبرياليين وهو يخطب فى الدورة الخامسة عشرة للامم المتحدة .**

غير أنه أيا كان النقد الذى يوجه الى دبلوماسية المنظمات الدولية وعناصر النقص التى تبدو في عملها والتى هى فى الواقع انعكاس للمتناقضات الدولية القائمة الا أن هذا الشكل من الدبلوماسية قد قدم فى الواقع منبرا عالميا تعرض من فوقه مختلف أقسام الرأى العام العالمى صوتها وتعبر عن قضاياها ونظراتها فى مشكلات العالم ، وخلال الازمات التى تهدد بالانفجار ، يكفى هذه الدبلوماسية أن تكون مجالا للتفاوض السياسى وفرصة لاصوات التعقل أن ترتفع ، وهو مايمثل فى الواقع القنوات التى يمكن أن تتسرب من خلالها الضغوط والتهديدات وتعبر عن نفسها فى صورة جدل ونقاش يبرد خلاله النزاع .

دبلوماسية القمة :

وقد تحقق للدبلوماسية أكثر أشكالها حداثة ونعنى بذلك ما أصبح يعرف باسم **«مؤتمرات القمة»** .

ورغم اننا نستطيع ان نستدل على نماذج تاريخية لهذا الشكل من الدبلوماسية ، مثل التقاء **نابليون والاسكندر الاول امبراطور روسيا** عام ١٨٠٧ ، الا أن هذا الشكل لم يتبلور الا منذ الحرب الثانية ، وبدا فى سلسلة الاجتماعات واللقاءات التى عقدها رؤساء دول وحكومات ، وقد ارتبطت هذه الاجتماعات ببروز مسائل ومشاكل في العلاقات الدولية أو الاقليمية أو القومية مما يستوجب معالجتها عن طريق الرؤساء ، وان كان هذا لايعنى عودا الى دبلوماسية الحكام الارستوقراطية . ومن نماذج هذه المؤتمرات مؤتمرات طهران ويالتا وبوتسدام التى عقدها رؤساء الولايات المتحدة الامريكية والاتحاد السوفيتى وانجلترا خلال الحرب مع ألمانيا النازية ، ومؤتمر جنيف الذى عقد عام ١٩٥٥ وضم رؤساء حكومات الدول الاربع الكبرى ، وكذا مؤتمر القمة الذى عقد فى باريس عام ١٩٦٠ ثم اجتماع جلاسبورو بين الرئيس الامريكى جونسون والمستر كوسيجين رئيس الحكومة السوفيتية عام ١٩٦٨ ، وكذلك مؤتمرات القمة لرؤساء وحكومات البلدان العربية ، والاسلامية ولقاءات القمة لرؤساء بلدان عدم الانحياز ومؤتمرات القمة الافريقية .

ان هذا الشكل من الدبلوماسية انما يحمل عدة مدلولات ، **أبرزها أن العلاقات الدولية بشكل عام قد أصبحت على درجة من الخطورة والتعقيد مما يستدعى أن يتناولها الرؤساء أنفسهم وتعنى ضمنا تصاعد أهمية العمل الدبلوماسي ليصبح من اختصاص هؤلاء الرؤساء ويصبح كل رئيس هو وزير الخارجية الفعلى** ، ويصبح منصب وزير الخارجية لا يعدو أن يكون رئيسا للجهاز الدبلوماسى المكلف بتنفيذ خطوط السياسة الخارجية التى يضعها الرؤساء .

●

غير أنه بقدر الاهمية التى تحيط باجتماعات القمة بقدر الاحباط الذى ينشأعنها ، ذلك أن مثل هذه الاجتماعات تتم عادة وسط اهتمام بالغ من الرأى العام حيث يتوقع منها نتائج تستوى مع أهمية الرؤساء وامكانياتهم فى الحسم والتقرير ، غير أن التجارب التى مثلتها مؤتمرات القمة حتى الآن قد حملت من صنوف الاحباط أكثر مما حملت من نتائج ايجابية ، يبدو هذا من النتيجة السلبية التى انتهى اليها مؤتمر قمة عام ١٩٥٥ لرؤساء الدول الاربع الكبرى وكذا فشل مؤتمر عام ١٩٦٠ ، والى عدم استجابة مؤتمر القمة العربى فى الرباط فى ديسمبر ١٩٦٩ للآمال التى عقدتها عليه القوى العربية فى تحقيق الفعل العربى الموحد فى مواجهة التحدى الصهيونى ، وكذا مؤتمر القمة الاسلامى الذى عقد فى الرباط فى سبتمبر ١٩٦٩ حيث لم يرتفع فيما انتهى اليه الى مستوى الحدث الذى انعقد من أجله ، وهو قضية القدس والاعتداء على المقدسات الاسلامية فيها .

عناصر الثبات بين الدبلوماسية القديمة والدبلوماسية الحديثة :

هذا هو التطور الذى تحقق فى مجال الدبلوماسية وأعطى لها صورتها المعاصرة والتى تتميز فى كثير من شكلها ومضمونها عن صورة الدبلوماسية الكلاسيكية غير أن هذا لا يعنى انه ليس ثمة مقومات للدبلوماسية الكلاسيكية مازلنا نجدها فى مكونات الدبلوماسية الحديثة .

فمن ناحية الشكل فانه رغم انتفاء المراسم الباهرة التى ارتبطت بالدبلوماسية القديمة مثل استقبال السفراء على الحدود باطلاق المدافع وارسال العربات المذهبة والخيول المطهمة ، فى حفلات تقديم السفراء وأوراق الاعتماد، وتميز تبادل الزيارات والحفلات ببعض المبالغات مثل حمل السيوف الثقيلة وارتداء الملابس المزخرفة ، على الرغم من انتهاء عصر هذه الاساليب ، فان كثيرا من تقاليد الدبلوماسية ومراسمها مازالت باقية ومحتفظة بأغلب مظاهرها الاصلية ، فمازال من عناصر العمل الدبلوماسى الاساسية توجيه الدعوات واقامة الحفلات ومازال يحكم وينظم هذه الحفلات نظام الاسبقيات والالقاب ، **وقد حاولت الدبلوماسية السوفيتية فى أول عهد الثورة أن تتخطى مراسم وتقاليد الدبلوماسية الا انها عادت والتزمت بها .**

وقد سبق أن أشرنا الى أن التقدم الذى تحقق فى مجال المواصلات قد أثر على مهمة الدبلوماسى ، الا اننــا لسنا فى نفس الوقت أن الوضع المتميز للدبلوماسى كمراقب ومحلل للاحداث والتطورات التى تجرى في البلد المعتمد لديها يجعل أحكامه وتقاريره ذات تأثير هام على قــرارات ومواقف حكومته ، بل انه فى بعض المواقف مازال السـفير رغم سهولة اتصاله بعاصمته يواجه بمواقف وأزمات ليس لديه عنها سوى تعليمات غامضة أو ليس لديه تعليمات على الاطلاق ، الامر الذى يستدعى منه قرارا ومبادرة شخصية منه ، وحتى مع توفـر تعليمات حـكومته فان النتائج التى تتحقق عنها انما تعتمد فى جانب كبير منها على مايتميز به السفير من لباقة فى عرض وتقديم هذه التعليمات الى الحكومة المعتمد لديها .

●

كذلك اذا كان عهد الدبلوماسية السرية التى تجرى مناقشاتها واتصالاتها وتتم اتفاقاتها داخـل اطارات مغلقة بعيدة عن مشاركة الرأى العام أو درايته بها ، اذا كان هذا العهد قد انقضى ، الا أننا مازلنا نجد حتى الآن أن جانبا من الاتصالات الدبلوماسية وخاصة حول تلك الامور الخطيرة وذات التأثير فى علاقات الدول انما تتم فى نطـاق كبير من السرية والتكتم حرصـا على هـذه الاتصــالات من تأثرات أدوات الاعلام والدعاية وماتخلفه عادة من ظروف قد تكون ذات تأثير سلبى على سير الاتصالات وخاصة فى مراحلهـا الاولى ، وحتى في نطاق الامم المتحدة وهى أكثر المنابر علانية فى العمل الدبلوماسى فان الكثير من الاتصالات تتم بين الوفود فى نطاق من السرية حتى يمكن التوصل الى نقاط اتفـــاق بين أطراف الاتصالات يمكن الاعلان عنها .

وكما أن الدبلوماسى الناجح اليوم هو الذى يستطيع أن يعبر عن وجهات نظر بلاده وينشر أفكارها ويدافع عنها، كذلك كان الامر فى الدبلوماسية القديمة ، فكما **روى السفير الهندى البارز بانيكار** ، فقد وصف مبعوث هندى خاص الى بلاط أجنبى مهمته كالآتى : «سوف أتوجه الى بلاط كايرافا لكى أعرض قضيتنا فى أحسن وجه ، ولكى أحاول أن أجعلهم يتقبلون طلباتنا ، واذا مانشلت جهودى وأصبحت الحـرب حتمية فسوف نظهر للعالم أننا على صواب وأنهم على خطأ حتى لايسيىء العالم الحكم بيننا» . فى هذا التعبير تكمن كافة العناصر المكونة للمهمة الدبلوماسية كما هى قائمــة اليوم ..

ان الزمن والعادات قد تغيرت ولكن صفات ومكونات الدبلوماسى الناجح لم تتغير . فالدبلوماسية فى الواقع لاتعدو أن تكون مهنة يحتاج ذلك الذى يمارسها بنجاح الى التدريب والخبرة حاجته الى الاستعداد ، **فمن الامور الجوهرية مثلا** أن يكون لدى الدبلوماسى **الناجح المعرفة والفهم للشـعب الذى يعمل** بينه ويعيش ويسعى **الى أن ينقل صورته الى** بلده ، **وهذا الفهم انما يتسع ليشمل حضارته وتقاليده** ولغته ومشاكله وتطلعاته وتحيز**اته ومخاوفه** . وان الدبلوماسية التى لا تراعى توفر هذه المكونات فى افرادها انمـا تعرض نفسها لكثير من الثغرات .

ان السير هارولد نيكلسون – مؤرخ الدبلوماسـية الشهير – يعتبر أن دبلوماسية القرن الخامس عشر والسادس عشر كانت تتطلب فى الدبلوماسي خصائص رئيسية : أن يبدو طبيعيا ، وأن يكون ودودا ، وأن يمتلك المعرفة والثقـافة الواسعة وأن يكون صبورا قادرا على الصمود فى المفاوضات ممتلكا لقدرة المماطلة والتسويف ، كما يجب أن يكون غير قابل للاستثارة ، قادرا على أن يتلقى الانباء السيئة دون أن يهتز متسامحا تجاه ماقد يتصوره أنه حماقة وتجاهل من حكومته ، أما حياته الخاصة فيجب أن تتصف بالزهد والترفع حتى لا يترك ثغرة لاعدائه .. ان هذه الصفات التى كانت مطلوبة فى دبلوماسى القرون السابقة مازالت هى نفس الصفات والخصائص المطلوبة فى دبلوماسى اليوم . **انهـا صفات العقل الذكى والقلب النبيل .**

السيد أمين شلبى



المجتمع وفرديّة الفنان

سيڤيتلانا بتراكوفا
ترجمة : عبد السلام رضوان

تطرح قضية الطبيعة الشعبية للفن ومايتعلق بها من شروط وامكانات متاحة لتطور الفنان الفرد ، سؤالا رئيسيا أمامنا هو : كيف يمكن للفنان أن يعمل بحيث يحتفظ بفرديته ويتجنب الانعزالية فى آن معا ؟ وكيف يخدم مواطنيه دون أن يضحى بشخصيته ؟ كيف يعثر على الطريق الصحيح دون أن يتحرك الى الخلف ، ضد منطق التطور التاريخى ؟

«مسارات جديدة»

قضى أسلوب الانتاج الرأسمالى على الطبيعة الانعزالية للعلاقات الاقتصادية القديمة القائمة على أسس وعلاقات شخصية ، وعلى كثير من الاساليب والافكار التقليدية التى كانت تناظر ذلك المستوى المتخلف نسبيا من تطور العلاقات الاجتماعية .. وبالرغم من استمرار تغير «الجماعية الطبيعية» – التى نشأت فى فترة العلاقات المشاعية البدائية – فقد ظلت تمارس تأثيرها مع ذلك طوال عصور المجتمع الطبقى .. فرغم اختلاف درجة التكامل الاجتماعى فى كل من المشاعات (الكوميونات) البدائية ودول المدينة القديمة وعشائر العصور الوسطى على الصعيد الاقتصادى والاجتماعى ، كان هناك دائما ذلك المستوى المنخفض من تطور الفرد وتقدم المجتمع ككل .

لقد تخلص النظام الرأسمالى من هذا الافتقار الى التقدم . فحلت القوانين المتغيرة للسوق الراسمالى محل ثبات الخلايا الاقتصادية المنعزلة التى كانت تؤلف الهيكل الاجتماعى ، وتداعى تكوين «الجماعية الطبيعية» العضوى تحت تأثير ظروف المشروع الحر وبفعل «التغريب» المتزايد للعمل . ومارست الدفعة القوية للتقدم الرأسمالى تأثيرها على أعمال الشخصية الانسانية فى صورتها العامة وفى جوانبها الخاصة .

ولقد اكتسح تقسيم العمل بقايا العلاقات الشخصية وقضى على التداخل – ذى الطابع البدائى – بين الجهود العلمية والفنية .. كما مهد هذا التقسيم الطريق من أجل تطور معرفة أكثر تخصصا .. اما الفن ، فقد أظهر ميلا متزايدا للاستقلال عن العلم ، وعن الانتاج والحرف .

وأدت عملية تمايز المجالات المختلفة للنشاط الروحى الانسانى الى اتساع آفاق الامكانات المعرفية للتعميم العلمى والفنى ، مما ترتب عليه ظهور فروع جديدة للعلم وأشكال وأنواع حديثة فى الفن .

لقد انهارت أسس مدرسية القرون الوسطى بفعل الاندفاع الهائل للتفكير العلمى ، كما تهاوى مبدأ الايمان «الاعمى» تحت ضربات الشك الايجابى للعقل الانسانى . وتحول الفن تدريجيا – بتحرره من المعايير الاسطورية واحدا بعد الآخر – الى الواقع . ويرجع أصل الاتجاه التاريخى

للأساليب الفنية في التفكير الى عصر النهضة ، ويبدو لى أن هذا الاتجاه هو المحرك الداخلى لعملية التقدم الفنى في عصرنا . كذلك طرأت على التركيب البنائى للصور الفنية مجموعة من التغيرات وازداد نموه تعقيدا ، فحلت الدوافع السيكلوجية الكامنة فى شخصيات واقعية محل المثل الاعلى الالهى . وتزايد معدل اختفاء الاساطير الميثولوجية أمام حقائق التاريخ الواقعية .

واخذ فن الحقبة الجديدة يبحث عن دعامة فى دقة المنهج العلمى الصارمة ، وازداد اقترابا من الفلسفة وعلم الاجتماع .. أما عن البساطة النسبية والسهولة العامة للصورة الفنية ، فقد اختفيا مع الميثولوجيا . فأصبح الفن يتخذ طابعا «مثقفا» ، وأصبح فهمه أكثر صعوبة . ولم يكن من قبيل المصادفة أن يصبح الادب - منذ بداية القرن التاسع عشر - ابرز أشكال الفن ، وأن يعم تأثيره كافة مجالات الابداع الفنى .

ان عملية الابداع الفنى و «مفهومها الفردى» للوجود هى عملية معقدة ومثيرة للجدل . فمن ناحية ، كانت هذه العملية تشكل ذلك التقدم الهائل الذى مكن الفن ذا الطابع «المثقف» من أن يكتسب مزيدا من هذا الطابع وأن يستوعب منجزات الفروع المختلفة للعلم خلال القرنين الاخيرين .. لكن هذه العملية قد اقترنت بها - من الناحية الاخرى - خسارة لايمكن تعويضها فى الاسس القومية للثقافة ، وهى خسارة يمكن أن تؤدى - فى ظروف معينة - الى ارتداد الفن الى قوقعته والى الافلاس الروحى .

ان التقدم الذى أحرز فى مجال الرؤية الفنية للواقع والذى لاقى تعبيرا محرفا عنه في الفن البرجوازى الحديث، دفع ثمنه على شكل سلسلة من الخسائر الفادحة . وأعنى «بالخسائر» انحلال «الروح الجماعية الطبيعية» فى الحياة الاجتماعية وفى التفكير ، ومانتج عنه من انقطاع للصلات المباشرة بين الفن والشعب ، تلك الصلات التى تحكمت في حيوية عمليات الابداع الفنى وشعبيتها الواسعة وسهولة تقبلها على أوسع نطاق .

ان طريق «التبسيط» ، طريق الربط المصطنع بين الفن والشعب فى شكل الانماط السالفة يسير فى اتجاه مضاد للقوانين التى تحكم تطور الفن الحديث ولمبادىء طبيعته الشعبية الحقيقية . فمن المستحيل العودة الى «الجماعية الطبيعية» التى تفترض مقدما مستوى منخفضا نسبيا من تطور ونمو الفرد والمجتمع ، وبنفس الدرجة ، فالرجوع مستحيل الى الامتزاج العضوى للفن والحياة الشعبية ، ذلك الامتزاج الذى كان يرتبط بالنظرة الميثولوجية الساذجة والبدائية للعالم ..

ان الصلات التى تربط بين الفن والشعب لم تعد فى بساطة وفطرية تلك الصلات التى ربطت بروميثيوس بأمه الارض التى ملأته قوة خارقة . فلقد تولدت أشكال جديدة



أكثر تعقيدا من الفن الديموقراطى ، أشكال تتطابق مع هذه المرحلة الاكثر علوا فى التقدم التاريخى للبشرية .

لقد قدم برتولد برخت فى احدى مقالاته تفسيرا عميقا للطبيعة الديموقراطية الحقيقية للنشاط الفنى ، فقال : «من الناس من يملك نهما أفضل للفن ، ويستطيع أن يستمد متعة أكبر من تداعياته الفنية . هؤلاء الناس يكونون مايسمى ب «الصفوة» . ولكن كثيرا من الفنانين يبدعون أعمالا فنية من أجل الامة كلها ، وليس فقط من أجل الدوائر الضيقة للصفوة ، وهذا يبدو ديموقراطيا بلاريب ، لكنى أخشى الا يكون ديموقراطيا تماما فى جوهره. والامر الذى يحقق — فى تصورى — الديموقراطية التامة هو أن تمتد «الدائرة الضيقة للصفوة» الى أبعاد أكثر اتساعا ، ذلك لان الفن يتطلب المعرفة» .. فلكى نفهم أعمال الفن «المثقف» — الذى يفصل نموذجه الفنى بون شاسع عن ذلك الوضوح التشكيلى وعن الطابع المباشر في الاشكال التى أبدعت فى فترة طفولة الانسانية — يصبح امتلاك قدر محدد من المعرفة أمرا ضروريا .

وفى عصرنا هذا ، تعتمد مسألة صبغ الفن بالصبغة الديموقراطية اعتمادا مباشرا على الامكانيات الفعلية التى تتيحها الاشتراكية من أجل ارتقاء الذوق الجمالى للشعب ، وهى الامكانيات المبنية على أعلى منجزات الفكر الفنى المعاصر .

ان الفن يستعيد أهميته ، ويصبح مرة أخرى فى متناول فهم الجميع ، ولكن انطلاقا من أسس تاريخية وفنية جديدة .

لكن ، أى الطرق — اذا تكلمنا لا من منظور التاريخ ، بل من منظور الظروف القائمة للنشاط الابداعى — سوف يسد تلك الثغرة بين التعقد المفرط للفكر الفنى الحديث الذى لم يعد قابلا لان يفهم ، وبين مستوى النمو الذوقى للجماهير الشعبية ؟

« الكل أو لاشىء»

طوال الوقت الذى لم تكن فيه البشرية واعية بالوسائل الفعلية التى تؤدى الى اقامة مجتمع جديد ، ظل ايمان رجال عصر التنوير برسالة أهل الثقافة المقدسة الذين قدر لهم أن ينشروا المعرفة ويغرسوا بذور العقل والخير والقيم الخالدة ، ليصححوا بذلك مظالم التاريخ — ظل ذلك الايمان راسخا لايتزعزع . صحيح أن الافكار التنويرية ، تعرضت — خلال القرن السابع عشر والثامن عشر والتاسع عشر — لتعديلات هائلة ، لكن هذه التعديلات لم تؤثر مع ذلك فى تجانسها الاساسي ..

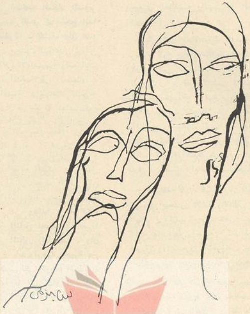
كانت نظريات القرن الثامن عشر التنويرية تعبيرا عن المثل العليا للبرجوازية الثورية ، وقد حملت معها ذلك الايمان الرومانتيكى بالانتصار النهائى للعقل والحرية الذى سيحرز فى المستقبل القريب . وكان الايمان بالهدف الرفيع للفن (الذى ينتظر منه أن يعمل على تغيير العلاقات الاجتماعية ومساعدة الانسان كى يتوافق مع طبيعته الاساسية) احدى السمات المميزة للفترة الكلاسيكية للتنوير. وقد وجد هذا التصور النبيل في أعمال «شيلر» أكمل صياغة نظرية له . **لكن فكرة وضع الفن فى خدمة الشعب — التى أزالت (نظريا) تناقض الاغتراب — كانت تصورا طوبويا ، شأنها فى ذلك شأن الايمان بانتصار العقل .**

وبحلول القرن التاسع عشر ، كان الوقت قد حان لانكشاف زيف نظريات التنويريين الطوبوية . فقد انتهى عهد الايمان الساذج بانتصار العقل وبالاوهام المماثلة عن الاخاء العالمى .. ولم تعد ازالة التناقض بين التطور الهائل للثقافة وبين الفقر الروحى للجماهير الشعبية — وهو التناقض الذى كان من الميسور التغلب علية (نظريا بالطبع) فى عصر التنوير — ممكنة الا من خلال التدخل العملى ..

كانت البشرية تواجه الحاجة الى اكتشاف طريق النضال الثورى من جل القضاء على كل أشكال الاضطهاد وكان عليها أن تشق طريق « معاناة » الحقيقة الثورية ، وأن تطرح جانبا أخطائها وأوهامها .

في قصة « المنزل ذو الغرفة العلوية » يصور تشيكوف تعارضا بين طريقتين للحياة ، ولقد كشف هذا التعارض عن جوهر فترة كاملة فى تاريخ روسيا ، عندما كان عصر التنوير قد ولى ، ولم يكن وقت الانتفاضات الثورية قد أزف بعد . فالشخصية الرئيسية فى القصة فنان «لايصور الاحتياجات الشعبية» ، وانما بفضل تصوير المناظر الطبيعية ، متيقنا تماما من أن فنه هو بعيد عن حياة الشعب بقدر ما كان النشاط الفكرى الذى كرس نفسه من أجله بعيدا عن الكدح القاصم للظهر الذى يستهلك ملايين الفلاحين . كانت فكرة الاحسان فى ذاتها ، أياكانت الصورة التى تتخذها ، شيئا يثير اشمئزازه . لانه « أمر فى غاية السهولة أن تكون عطوفا ، عندما تملك خمسة آلاف فدان من الارض » أو تملك « حقا مجانيا من الانخراط فى النشاط الروحى » .. « ان الامة مقيدة بسلسلة عملاقة ، لكنك لا تقومين أبدا بمحاولة كسرها ، انك فقط تضيفين اليها حلقات جديدة » هكذا **يوبخ ليديا ، التى كرست حياتها من أجل خدمة « هؤلاء** المحيطين بها» .

كانت الفكرة الكلاسيكية عن التنوير والتعليم الشعبى مقترنة بذلك الطموح الى اعادة تشكيل المجتمع بحيث يتوافق مع مبادىء العقل . وعندما حل واقع **الحياة المريرة محل الاوهام ، انقشع ذلك الايمان المفرط ب «الفن المقدس» تحت تأثير ممارسة « الاشياء الصغيرة » .** لقد كانت ليديا — وهى شخصية رئيسية أخرى فى قصة



تشيكوف ـ تفضل « أصغر خزانات الكتب والادوية » على « كل صور المناظر الطبيعية فى العالم » .

ان الحقيقة التى تؤمن بها ليديا وتلك التى يؤمن بها الفنان ، تظلان مع ذلك كحلين وسطين ناقصين ، فالفنان يحتقر «خزانات الكتب والادوية» ، لكنه لايعرف «كيف يمكن تحطيم السلسلة» ، انه لايستطيع أن يعرف لماذا ولا كيف ينبغى للانسان أن يعمل .. وعلى هذا ، وكأمر لايمكن تجنبه ، يشعر بأن « الحياة كئيبة » وأن « حياة الفنان هى أمر لامعنى له ، وأنه كلما كانت موهبته أعرض ، أصبح دوره أكثر غرابة واستعصاء على الفهم» .

لقد أبرزت الحياة حدود التناقضات بين الفن الرفيع من ناحية ، وبين واقع «الاشياء الصغيرة» من ناحية أخرى ، بين المفكرين ذوى الثقافة وبين الكادحين الذين يطحنهم البؤس والحاجة . وقتلت التجربة ذلك الايمان بالاوهام التنويرية ، ولم يكن هناك مفر من أن تؤدى مأساة الفقر الروحى التى عاناها الملايين من البشر الى الانكار القاطع للفن ، والى انكار الفن لذاته .

فى القرن الخامس عشر ، في عصر المديتشى الباهر ، ناشد «سافونارولا» ـ ذلك النبى المتزمت ـ مواطنى فلورنسا أن يحطموا الاعمال الفنية التى اعتبرها نتاجا لحياة ممعنة فى الخطيئة والعبث .. ووسط عنف تعاليمه الملتهب وعدوانية أعماله المتعصبة ، كان هناك ذلك التفكير النابض بجور النظام الاجتماعى القائم ، الذى كان يسمح للاقلية باغتصاب الثروة المادية والروحية . وبعد عدة قرون ، وعلى مسافة بعيدة عن فلورنسا ، رفع «سافونارولا» آخر صوته رافضا الفن ، الذى أصبح ترفا روحيا للصفوة : من المستحيل أن يتفق وجود الفن « المثقف » البعيد المنال بالنسبة للاغلبية الكادحة ، والذى يتحقق على حساب الحرمان المادى والروحى للكثير من الافراد ، والذى ينعزل فى مجال من العجرفة ، مع مبادىء الخير والعدالة . هذا هو منطق رفض تولستوى للفن .

ولقد كتب تولستوى عددا من الاقاصيص والحكايات الرمزية ذات الحبكات البسيطة ، والنهايات التعليمية ، وفيها نبذ ماكان يتمتع به من امتياز المعرفة الواسعة من أجل أن يحيا وأن يكتب للشعب ؛ ومن أجل أن يفعل ذلك بتلك الطريقة البسيطة التى يستطيع أى فلاح روسى أن يفهمه بها والواقع أن نظريات تولستوى بمبادئها عن «الالتحام بالشعب» وبحماسها المتقد العاطفة وبايمانها بالاعمال الخيرة ، كانت هى المرحلة الاخيرة

فى التنويرية الروسية . **وحين احتكت افكار التنوير بالموهبة الفنية الهائلة لتولستوى ـ الذى لم ينجح أبدا فى التكيف مع واقع «الاشياء الصغيرة» ـ تكشف مافى هذه الافكار من ضعف كامل .** على أن مجد الكاتب الروسى الكبير وشهرته لم يكونا يرجعان الى الاقاصيص والحكايات الرمزية ـ تلك الكتيبات الصغيرة المتجهة الى البسطاء ـ بل الى رواياته ، تلك الصروح المهيبة بتركيباتها الشعرية الغريرة الروابط ، وبما حفلت به من معرفة اقتصادية واجتماعية ، وبفلسفة مؤلفها المعقدة ، وبديالكتيكية الشخصيات وعمق تضميناتها .

وهكذا يتضح أن رفض وهدم الفن «المثقف» هو عملية مستحيلة ، تماما كما أن ايقاف التفكير هو عمل مستحيل . وقد نجح تولستوى فى أن يحرث الارض وأن يبقى مع ذلك كاتبا عظيما ، لكن أية «معاناة روحية ساذجة» كانت ستؤدى حتما الى قتل موهبته » **وهكذا ، فان فكرة ابداع فن مخصص من أجل عامة الناس تحولت فى عصرنا الحاضر الى «مهزلة» بفعل منطق التطور التاريخى . وان هذه الفكرة لتتحقق تحققا كاملا فى أيديولوجية رجعية هى «ثقافة الجماهير» ، التى دقت ناقوس نعى الاوهام التنويرية وحولت ماكان مبدأ انسانيا يوما ما الى أداة للاضطهاد والافساد الروحى للجماهير .** لكن الامة اما أن تحصل على الكل أو لاشىء . اما تنتفع بكل منجزات الثقافة المعاصرة (لكن ليس بالفن الزائف) أو أن تعانى الحرمان منها جميعا .

« الانطلاق نحو الجماهير العريضة »

كان من نتيجة انعزال الفن عندما تحول الى وجه متخصص من أوجه الابداع الروحى وانفصاله عن الدين والحرف العملية ، أن أصبح فى الامكان الدفاع عن حق السيادة للعالم الجمالى ، ونشر الفكرة القائلة بأن الموهبة الفنية هى تعبير عن التفرد ـ ففى عالم البرجوازية ، عالم الربح والحساب الانانى ، اقترن تقدم الفن الى فترة النضوج بعمليات اذلال هائلة . لذلك ظهرت فكرة التفرد عندما أحس الشعر بالحاجة الى الحماية فى مواجهة واقع الحياة اليومية ، وأمام الوجود المتذلل الصغير الذى أحال كل ماهو جميل ورفيع الى وهم فارغ .

وكان الرومانتيكيون الالمان فى نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر ـ هم الذين عبروا عن هذه الفكرة وارتفعوا بها الى مستوى المبدأ الجمالى الكامل التحقق .

والواقع أن ضعة الفن وانحداره الى منزلة المقايضة التجارية قد عوضتها تلك النظرية الرومانتيكية القائلة بالالهام السحرى الغامض والمستغلق على الفهم . كما أن الفقر الروحى للشخصية الانسانية قد عوضته عظمة العبقرى الخالقة والشاعر الذى يملك نفحة الوحى الالهية» .

وكانت فكرة تفرد الموهبة الفنية ، التى صاغها بوضوح لاول مرة رومانتيكيوا مدرسة يينا ، هى احدى الافكار التى أصبحت معترفا بها من الجميع فى علم الجمال البرجوازى . فهى لاتنتمى لاتجاه أدبى ـ فنى بعينه ولاتختفى باختفائه . فمع مرور الزمن ، تعاد صياغتها بدأب متزايد وتبعث للحياة مثل العنقاء ، من حطام النظريات والبرامج والبيانات التى يستنفدها لهيب المعارك المحتدمة. وكانت هذه الفكرة قد خرجت الى الوجود منذ مائة وخمسين عاما ، متخذة أشكالا متعددة ، فهى تصبح مأساوية عميقة تارة ، وتصبح واضحة السطحية تارة أخرى .

ولقد كان الفنانون فى العهود القديمة وفى العصور الوسطى يمجدون الآلهة والابطال وينحتون التماثيل ويزينون المعابد ، وكانت أعمالهم تلقى شعبية وتقبلا واسع النطاق. كانت مقاصدهم واضحة ، كما أنهم فيما يمارسونه من نشاط فنى كانوا يشعرون باحساس يبعث على الرضا ناشىء عن ادراكهم بأن جهودهم نافعة ومحققة لاغراضها »

ولم تكن عملية تقدير جهود والهام فنان موهوب أو الاعجاب بقدرته المتميزة قد ارتبطت بعد بفكرة أنه ـ كخادم لربات الفنون ـ قد وهب رسالة مميزة ، أوأنه يعلو بشكل أو بآخر ـ وبطريقة لاتقبل المناقشة ـ على بقية المخلوقات .

أما فى عصر البرجوازية ، فقد تشعب التطور الى اتجاهين متباينين . ذلك لان القدرات الابداعية كانت تستنفد باطراد متزايد نتيجة لانفصالها عن الارضية الشعبية ، مما أدى الى انحلال بل الى موت الموهبة . وفى الوقت ذاته بدأت أشكال جديدة من العلاقات المتبادلة بين الفن والجماهير العريضة فى الظهور .

فمن ناحية ، انطوى بعض الفنانين ـ على أنفسهم ـ فى عزلة جهودهم الفنية ، وأقنعوا أنفسهم بأن ابداعهم انما يستهدف متعتهم الذاتية ـ ومن ناحية أخرى ، ناضل آخرون من أجل حق انجاز عمل يفيد المجتمع » وبالتدريج تحول عمل الفنان الذى رفض أن يخون رسالته الى مهمة لا نهاية لصعوبتها فأصبح «عذابا اكبر» ولم يكن يستطيع أن يحقق نشوة الابداع الا لقاء البحث المضنى من هدف وعن غاية لعمله ، لقاء العمل المستعبد والذى ينجز ـ غالبا ـ وسط أكثر الظروف صعوبة ورداءة ، **لقاء نضال لاينتهى ضد الاستنزاف والعزلة .**

وفى عصر البرجوازية ، اتخذت الاستكشافات التى لاتنتهى ـ والتى لاتقوم للجهد الفنى دونها قائمة ـ طريقا لم يكن له نظير من قبل . فقد جاهد الفنانون التقدميون، بوعى أو بغير وعى ، كى يسترجعوا تلك الارضية الشعبية

التى كانوا يستطيعون أن يعتمدوا عليها ، وأن يستعينوا بها كمصدر قوة لابد منه من أجل ابداع أعمال فنيةلايحدها اطار «الفن للفن» الخانق ، بل ينفتح على العالم الاكثر اتساعا ، عالم النشاط والحياة الانسانيين .

لقد وصف كتاب «دكتور فاوستوس» **لتوماس مان** مأساة العمل الابداعى كما يمارسه فنان معاصر كان يسير على مبدأ «لاتحب» .. فالشيطان ، الذى عقد صفقة مع المؤلف الموسيقى **لوفركين** — وهو الشخصية الرئيسية فى الرواية — يشترط كمبدأ أساسى لهبوط الوحى «تجميدا عاما للحياة ولكل ارتباط بالشعب وبالافراد» . وهكذا يعلن مبدأ «الروح المتجمدة» كشرط لا غنى عنه للابداع الفنى ، وهو شرط لم يفرض تعسفا من الخارج ، وانما كان يعبر عن ماهية الجهد الفنى المعاصر بوجه عام .

فعندما افترق الفن عن الحياة الواقعية وانغمس فى عالم له استقلاله الخاص هو عالم «الواقع» الجمالى ، انعزل فى حدود مشكلات صورية وانحرف بعيدا عن الانسانية . واصبحت **«الارواح والانفعالات المتجمدة»** هى القانون الذى يحكمه . وعلى ذلك فان الشيطان لم يكن قد أدلى بملاحظة عارضة ، عندما أخبر لوفركين بأن «الجمود العام» هو «فى طبيعة الاشياء أو بالاحرى ، فى طبيعتك . ونحن لانطلب منك أى شىء جديد» .

ولقد ورد **«أورتيجا — أى — جاسيه»** — الذى صاغ النظرية القائلة باقتصار الفن والثقافة المعاصرين على الصفوة المختارة وبتجريد الفن من طابعه الانسانى — مثالا للمصير المحتوم الذى يتغلغل فى «الروح المتجمدة» عند الفنان :

هناك رجل عظيم يموت . الى جانبه تقف زوجته ثم طبيب وصحفى وفنان .. ان كلا من هؤلاء تفصله مسافة انفعالية معينة عن الحدث . أما بالنسبة لزوجته فالمسافة شديدة القصر بما لايقاس ، بينما هى طويلة الى مالانهاية بالنسبة للفنان .. وهذا هو السبب فى أنه لايدرك غير المظهر الخارجى للاحداث ، ارتباطات الالوان ، ثنيات الاضواء والظلال ، وما إلى ذلك ..

ان أورتيجا — اى — جاسيه يسعى لاثبات أن هذا التناسق بين المسافة القصوى والارتباط الادنى هو الطابع المميز للفنان الحديث ، وتؤدى هذه الفكرة الى نتيجة معينة ومحددة ترتبط بالجوهر الاساسى لنظرية الصفوة التى صاغها هذا الفيلسوف الاسبانى .

لكن أى ممثل للجماهير يفضل أن يجد عناصر انسانية فى العمل الفنى . كالحب والكراهية ، والدموع وهكذا . انه يفضل أن يجد مايحرك مشاعره .. أما أورتيجا — اي — جاسيه ، فيذهب الى أن الفن الرومانتيكى الذى أنجبته الديموقراطية والذى يستطيع أن يحرك المشاعر ويقترب من أفهام الناس ، قد أصبح شيئا فى ذمة التاريخ . فهو يعلن أن عملية «نزع الطابع الانسانى» الصريحة هى القانون المعبر عن النشاط الفنى المعاصر . ومن هذا يستنتج أن الفن المعاصر لايستطيع الا أن يصبح «مجرد فن وبلا اية ذرائع أخرى» وبأن الفن لايمكن أن يوجد الا للصفوة فقط ، وللقلة المختارة .

ان نظرية «الروح المتجمدة» هى الاساس المباشر لنزعة الفن البرجوازى المعادية للديموقراطية . فالخوف من الافراط فى صبغ الجماهير بالصبغة الديموقراطية يحفز على «الدفاع» عن كل ماهو فردى وشخصى ضد ماهو جماهيرى وماينتمى الى الجماهير الشعبية العريضة ، وتتركز المجهودات الفنية حول فردية الفنان (سواء تمثل ذلك فى تأكيد حقه فى القيام بمحاولات شكلية أو فى التعبير الطليق عن دوافعه اللاواعية) ، ومعنى ذلك أن حماية الفردية فى هذه الحالة هى من ذلك النوع الذى يؤدى بالفنان الى أن يدير ظهره للانسان والانسانية ويحبس نفسه فى قوقعة ضيقة من الابداع المتمركز حول الذات .

ان نظرية «الروح المتجمدة» و «المسافة الانفعالية» بين الفنان والحياة الانسانية ، هى تعبير واضح عن العجز والعناء لا عن الاقتدار والحرية الخلاقة . فاسقاط الطابع الانسانى للفن يحد — الى درجة مفزعة — من القدرات الابداعية للفرد ، ويقيد مجهودات الفنان داخل نطاق ضيق من البحث عن الاشكال . وحين أصبحت كل تلك الاشكال الفنية المنعزلة متحررة من تلك الضوابط التى يفرضها العقل والواقع ، أصبحت تسلك طريقا «تجريديا» . وبدات «شياطين» العالم الجمالى المستقل لعبتها الجنونية . لكن الفنان ، حين يضع نفسه تحت رحمة تلك الشياطين ، يفقد ثقته وعزيمته الخلاقتين . ان فيض الصور اللاشعورية أو هذه الفوضى من التكوينات الشكلية ، يتواجدان معا كمبدأين للفن التجريدى ويشهدان على استنفاد القدرات الفنية لفرد لديه ايمان أعمى بتفاعل الدوافع اللاواعية ، أو ينعزل داخل الاطار الضيق «للافكار» الشكلية .

والواقع أن تلك النظرة الى الفنان بوصفه «أداة لا واعية» قد عرضت فى نظريات الرومانتيكيين الالمان فى نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر ، «ينتمى الفنان الى ابداعه ، لكن ابداعه لاينتمى اليه» (نوفاليس ، شذرات . انظر «النظريات الرومانتيكية فى الادب» ١٩٣٤) ..

وفى عصرنا هذا ، وصل علم الجمال البرجوازى بهذا المفهوم الى نهايته المنطقية ، فأصبح الفرد المبدع — والذى نظر اليه كنبى يوما ما — تحت رحمة الخيال المطلق العنان ، وتحت رحمة الفوضى الشيطانية للاشكال الفنية . وأرجع التعريف الشكلى الضيق الافق النظرة



الرومانتيكية الى الشعر بوصفه «وحيا الهيا» الى مجرد مجازات تسرى عليها عمليات الرياضة العليا .

وهكذا ، أوقعت الشكلية وتكنيكيات الشكلية فنان البرجوازية فى الاسر ، وأصبحت تعرضه – دائما – لخطر العقم المهنى . **وأدت رغبة العصر فى تجاوز «الوضع التكنيكى العام» وفى اكتشاف مخرج من طريق الذاتية المسدود ، الى الاهتمام المتزايد بالفن البدائى وبالاعمال الاثرية ، وهو الاهتمام الذى أصبح طابعا مميزا للفن البرجوازى المعاصر.** انهم يلتمسون فى الفن البدائى طريقا يؤدى الى نضارة الادراك ، ويبحثون عن مسار يوصل الى المصادر «الصحية» للفن الشعبى ، تلك المصادر التى تنتمى الى مراحل قديمة للتطور ، ولكنها مع ذلك لم تختف بعد تحت طبقات الحضارات الاكثر تطورا بل يبدو أنها قريبة من البطح . وهم ينتظرون أيضا من هذا الفن البدائى القديم الاصيل ان يساعد على نهوض الخيال الفنى من أعماق اللاوعى التى لايسبر لها غور ، على أساس متين من المعايير والقيم المتفق عليها على نطاق شامل . وهم يرون أيضا أن الاذعان لسطوة الابداع – اللامنطقى فى اندفاعه مع فيض المتداعيات – والاستسلام «للتطور الذاتى» للاشكال التجريدية ، يتيح اكتساب «قوة الابداع الاصيلة» . ومن هنا فلم يكن من قبيل المصادفة أن الشيطان – وهو يحاول اغواء لوفركين – قد وعد بأن الاخير سينال «ذلك الوحى القديم الاصيل الذى يتعالى على النقد والعقلانية الكئيبة ، وعلى التحكم البليد للعقل» .. لكن الفن الذى ينجبه مثل هذا الوحى ليس بعد فنا كلاسيكيا ، وانما هو فن بدائى وأثرى ، عفى عليه الزمن منذ أمد بعيد . ان هذا الوحى «الاثرى» لايقدر على التأثير على العقل أو الانفعالات البشرية ، وهو لايعدو أن يكون «حدسا» أو انجذابا صوفيا .

على أننى أعتقد أن الاخفاق هو المصير المحتوم لذلك الجهد الذى يبذل من أجل تجاوز واكتشاف مبادىء ابداعية تتصف بالعمومية دونما خيانة لشعار «الروح المتجمدة»، بل عن طريق الاكتفاء باثارة «القوى البدائية» الكامنة في داخل الانسان ، والتى لايتحكم فيها العقل أو العواطف ، أو قوة الارادة ، **وانما تحكمها فقط القوى الشيطانية** للغريزة .

«فى المستقبل القريب ، سيجد الفن نفسه فى عزلة كاملة وقد حكم عليه بالانقراض ، مالم ينطلق نحو الجماهير

او بتعبير اقل رومانتيكية ، نحو البشر» . ان هذا العرض للقضية الذى تقدمه لنا الشخصية الرئيسية فى رواية توماس مان ، يقدم تقييما عميقا لوضع الفن البرجوازى الراهن *

«ليست حياة واحدة بل الف حياة»

ليس هناك شك فى ان الفنانين يكون لديهم ميل الى نوع معين من «الانعزال في الرؤية» عندما يقيمون اى حدث او مشهد معين من وجهة نظر قيمته الفنية أساسا «أو من وجهة النظر هذه وحدها» . فهم فى هذه الحالة ، ينتقون الخصائص الشكلية البحتة (التصويرية اوالتشكيلية .. الخ) للنموذج المعروض أمامهم .. ذلك لان الفنان لاينظر الى الموقف ككل ، ولايعنيه مجرى التطورات الواقعية ، بل هو يسلك ـ فى اللحظة المعينة ـ كمتأمل ، وهو يبقى متأملا مع ذلك حتى عندما يكون فى استطاعته أن يكف عن ذلك. ففى لحظات الصدمات العنيفة ، لحظات المرارة واليأس ، عندما يهتز الوجود الانسانى كله بالانفعالات الواقعية العصيبة التى لايستطيع عنها تحولا (والتى لايمكن أن تكون خيالية او أن تكون مرتبطة فيما بينها ارتباطا عشوائيا)، **يظل الفنان يسلك كمتفرج يستغرقه التأمل والتقييم .**

ان هذا الميل الطاغى لادراك الاشكال والخطوط ، والحركات والاوان ، وتصور تفاصيلها وتقييمها ، وهذا السعى الدؤوب خلف الرؤية البصرية ، هذا التداعى للهواجس الابداعية ، يمكن أن يفسر ـ فى أوقات معينة ـ كوظيفة لتلك «الروح المتجمدة» سواء كان الامر متعلقا بعالم او فنان او اى انسان آخر . لقد اعترف كلود مونيه الى صديقه **جورج كليمنصو** بما كان يشعر به بجانب زوجته الميتة ، فقال : «لاحظت أن عيناه قد ثبتتا على صدغيها ، كانتا ترقبان ـ فى استجابة ميكانيكية ـ تبدلات وانحسارات الظلال التى رسمها الموت على ملامحها الساكنة . كانت الوان الظلال زرقاء شاحبة وصفراء وخضراء ، وماذا بعد؟ اتدرك ماأصبحت عليه الآن ؟ كانت رغبتى فى أن اطبع فى ذاكرتى ، للمرة الاخيرة صورة المرأة التى ذهبت الى الابد، رغبة مفهومة تماما . لكنى وحتى قبل أن استجمع صورة ملامحها الغريبة ، بدأت عيناى تستجيبان ـ أوتوماتيكيا ـ لتلك التموجات التى تغذيها الالوان .. ووجدت نفسى اتقدم ـ دون وعى ـ تحت سيطرة الاستجابات اللا ارادية . لقد استدرجت الى تلك العملية التى لاضابط لها والتى استحوذت تماما على وجودى اليومى . نعم ، اننى لاشبه بثور يدير حجر الرحى . فلتأخذك الشفقة بى ياصديقى العزيز» ..

وبوجه عام ، فقد تعود الفنان على أن ينظر الى بيئته بطريقة متجردة الى حد ما ، فهو يرسب العناصر فى **ذاكرته الفنية ويعجب بجمال الصورة اعجاب الاستاذ** المتمكن الذى يستطيع ان يعيد انتاج هذا الجمال ، او يحلل شخصية ما بتلك الدرجة من الدقة الجديرة بعالم نفس .

ومع ذلك فان هذا التجرد فى الادراك ، وهذا التفكير الهادىء الواضح والتحليل المدقق ، هذه العوامل لم تكن هى المتحكمة فى نظرة اى فنان عظيم ـ فى الماضى أو في الحاضر ـ الى بيئته او فى تحديد موقفه من الحياة . وكما أن القدرة على التركيز ليست بالمعيار الواضح والمميز ـ بما فيه الكفاية ـ للمنهج العلمى ، فكذلك لايمكن اعتبار هذا التجرد فى الادراك سمة حاسمة مميزة للابداع الفنى ، اللهم الا اذا وضعنا فى اعتبارنا هذا الطابع الشكلى المتطرف الذى اتسمت به الاهداف الابداعية التى تفشت فى الفن التجريدى الحديث .

وبعد أن نادى اورتيجا ـ اى ـ جاسيه بأن الانعزال هو الشرط الرئيسى والوسيلة الاساسية لاى نشاط فنى، نراه يعمل عن عمد على تضييق أفق الامكانات العملية للادراك المتجرد ، مع ان هذا الاخير يعبر عما هو أبعد من مجرد تأمل الشكل واللون .. الخ . فهو يجمع بين التحليل السيكلوجى المعقد وبين التقييم الانفعالى للحدث. وهذا الادراك (المتجرد) لاينمحى نهائيا ، بل هو يغير ببساطة من طبيعته فاقدا تلقائيته وقدرته على التأثير المباشر .

ان تجرد الادراك ـ الذى هو ضرورى أيضا فى مرحلة معينة من مراحل نشاط الفن الواقعى ـ ليس معادلا فى المعنى لمبدأ «الروح المتجمدة» الذى يعنى البلادة الانفعالية الكاملة .

ذلك لان مبدأ «الروح المتجمدة» يتضمن اغترابا كاملا عن بقية البشر ، عن توترات العالم المحيط ، عن الناس ومصائرهم . انه يعنى الاستغراق فى الوهم الذاتى الذى لايعرف المسئولية ، ذلك الوهم الذى يتحدى قوة العقل . انه يعنى نوعا باردا من الالهام يعجز عن بعث الدفء لا في الفنان ولا فى المتفرج . **وماهذا الموقف الذى يتخذه الفنان الحديث الا تطوير متطرف للفكرة الرومانتيكية عن المكانة المتميزة للفرد المبدع ، بعد ان تضخمت الى حد التناقض والامتناع .**

لقد كتب ستيفان زفايج فى مقالة مخصصة لفرانز ماسيريل ، وهو فنان كان ذائع الصيت فى عصره ، يقول : «ان هؤلاء الذين يواجهون العالم بقلب مفتوح ، هم فقط الذين يستطيعون تكوين ادراك صحيح لكل مافى العالم من اشكال متنوعة ، وان اصابعهم وحدها تستطيع ان تعزف تلك الانغام اللانهائية التى تنطوى عليها الحياة» .. وانه ليتعين علينا ان نوافق على أن هذا الاتساع فى النظرة الى العالم وتلك الرؤية الشمولية والصدق الملحوظ تجاه

العالم المحيط وتجاه الناس وعواطفهم وآلامهم ومشاعرهم واحقادهم ، ان هذا كله هو ماشكل السمة الاساسية لشخصية (ماسيريل) الفنية .

فالعودة الى الجماهير ، والافلات من برودة «الروح المتجمدة» هو معادل لرفض عبارة الثقافة وعبادة الفن الذى يتطور من ذاته وفى داخل ذاته ومن أجل ذاته . « ان الشاعر يبدأ حيث ينتهى الانسان» ـ ذلك هو مبدأ النزعة الذاتية الحديثة في الفن .

على ان من واجب المرأ الا يدير ظهره للانسان او يهرب منه ، على المرء أن لايحيا «حياة واحدة بل ألف حياة» ذلك ماينادى به الفن التقدمى المعاصر معلنا أن مبدأ «النزعة الانسانية» فى الفن ـ الذى يتجه الى الشعب غير عابىء ب «الروح المتجمدة» ـ هو الشرط الاول والاساسى للطبيعة الديموقراطية للفن ..

ولست أحاول ـ هنا ـ أن أفسر مبدأ «أن يعيش المرء ألف حياة» كتبسيط متعمد للموضوع أو المضمون أو اللغة فى الفن . **فالمجهود المبذول** من أجل الاستعاضة عن **مبدأ الطبيعة الديموقراطية للفن** بمبدأ الرواج الجماهيرى **والسهولة الالزامية ، يؤدى لا محالة الى تزييف الفن . فالفن فى مثل هذه الحالة يفقد** خاصيته الطبيعية ليصبح **شيئا مصنوعا وغير حقيقى** . وعندما يبذل رجل حكيم **جهده كى يصبح مغفلا ، فسوف** يبدو زائفا بالتاكيد . **وكذلك عندما يجاهد فن القرن** العشرين ـ الذى بلغ **الرشد ـ من أجل البساطة ،** فسوف يصبح حتما بلادة **مجسدة . لكن البلادة فى الفن هى** مرادف آخر للزيف .

فى كتاب **توماس مان** تعلن احدى الشخصيات احتجاجها الصارخ ضد الفن «المبسط» «ان الفن الذى يساير الجماهير ، ويوحد متطلباته بمتطلبات الجماهير الشعبية ، متطلبات الانسان العادى الصغير ـ ان مثل هذا الفن محكوم عليه بالعقم . فالزام الفن بأن يسمح مثلا ـ حرصا منه على مصالح الدولة ـ بوجود ذلك النوع من الفن الذى يفهمه الانسان العادى الصغير ، سيؤدى الى فرض أسوأ فن تجارى ممكن ، وقتل الفكر الانسانى»..

ان توماس مان لم يذكر الرجل الصغير «العقيم» دون قصد ـ فالفن «المبسط» كقاعدة ـ لايتجه الى تلك الكائنات الحية الواقعية والتى يتألف منها معظم الكادحين، بل يتجه الى كائنات متخيلة بدائية تحمل بصمة الغباء، وتتطلب ـ بالتالى ـ قدرا لابد منه من التنازل والتعطف. لكن الغالبية العظمى من الشعب في عصرنا (وهذا مايميز بوجه خاص البلاد الاشتراكية والبلدان ذات الحركات الثورية المتقدمة) ترتفع الى مستوى المشاركة الفعالة في الحياة الاجتماعية ، انهم يملكون اهتمامات متعددة الجوانب ، والاهم من ذلك أنهم متعطشون الى المعرفة والى المشاركة الفعالة فى الحياة الاجتماعية .

وهذا هو السبب فى أن تبسيط الفن سيأخذ اتجاها مضادا للاتجاه الواقعى للتطور التاريخى المعاصر ولمتطلبات الديموقراطية الاصيلة فى الفن .

«اتخاذ موقف»

ان الاتجاهين الجماليين اللذين تشعب اليهما التطور الفنى المعاصر هما : أن يحيا المرء وفقا لاهوائه ، وفى قوقعته وكونه جزئ من الانا مختفيا فى أعماق لاشعوره ـ أو أن يحيا «ألف حياة» وأن يعانى هموم الانسان وقلقه .

ان النزعات الانسانية فى عمل فنان ما هى شرط أساسى لضمان الطابع الديموقراطى لابداعه . على أن هذا الشرط الضرورى والشامل ، يحتاج الى تخصيص معين .

لقد كتب جوته مشيرا الى ذلك العصر الذى انطوى تحت راية الثورة الفرنسية الكبرى عصر الانتفاضات والمعارك الاجتماعية المحتدمة ، عصر الانتصارات العظيمة والاحزان والتضحيات الهائلة فى وقت معا ، كتب يقول «ان العصر الذى نحيافيه يمكن أن تعبر عنه كلمة «القسوة» أصدق تعبير» .

لكن العصر الذى نحيا نحن فيه والذى ينطوى تحت لواء ثورة أكتوبر الكبرى ، هو أكثر «قسوة» من ذلك العصر الذى كتب عنه جوته ..

ان انسان القرن العشرين ، أيا كانت مهنته ، لم يعد قادرا على قبول التاريخ كما لو كان سيلا يفيض عاصفا دون أن يعبأ به ، أعنى سيلا يسمع هديره الصاخب ويشعر برذاذه فوق وجهه ولكنه لن يحرفه ـ مع ذلك ـ بقوة اندفاع تياره السريع .

ان العواصف التى اجتاحت أوربا فى عصر جوته وشيلر لاتصمد للمقارنة أمام تلك التى اكتسحت كوكبنا فى القرن العشرين ، بما فيه من الثورات والحروب العالمية ، وخطر نشوب حرب أخرى ، وتحرك العالم كله حركة دائبة . **لقد دخل التاريخ كل بيت بشرى ، واقتحم الحياة اليومية للانسان باحثا عن اجابات عن أشد قضايا العصر الحاحا . لقد ظهر نوع جديد من القضايا ، قضايا تخص كل سكان الكرة الارضية ، كل البشرية .**

ولكن هناك عدد غير قليل من الناس مازالوا يواصلون حياة «الانفعالات البسيطة» الموروثة عن العصور السالفة، عصور أسلوب الحياة البطريركى . لكن هذه النظرة للحياة تندثر الآن لتغيب في الماضي . فالتاريخ لايعلم الفنان وحده أن «يحيا ألف حياة» بل ان هذا المفهوم الرحب الافق هو

ـ بوجه عام ـ بؤرة تطور الفرد الانسانى .. **ولم تعد تلك النظرة الريفية البطريركية ـ والتى هى متخلفة بالرغم من نقاوتها ونضارتها والتى كانت فى وقت غابر مرادفة الطابع الديموقراطى الاصيل ـ بل قضايا العصر الكبرى ، هى ما يصبح باطراد صفة مميزة للوعى الجماهيرى** . كذلك فان الحركات الاشتراكية وحركة النضال التحررى الوطنى التى عمت أمما بكاملها ، قد أسهمت فى هذا النزوع التاريخى نحو تجاوز التخلف والركود الروحى .

تقول احدى الشخصيات الرئيسية فى رواية « **الامريكى الهادى** » **لجراهام جرين** ، « ان على المرء عاجلا أو آجلا ـ أن يتخذ موقفا ، ذلك اذا أراد أن يظل انسانا » . والواقع أن هذه الكلمات تقدم تعريفا بالغ الوضوح لتلك السمة المميزة للنزعة الانسانية الحديثة التى تفترض مقدما جهدا ايجابيا من أجل اتخاذ موقف اجتماعى . أما الفن الذى يتحدى هذا الاتجاه الفعلى للتطور التاريخى فسيصبح اذن عاجزا تماما عن الانطلاق نحو الجماهير .

وانه ليبدو لى أن الخط الفاصل الذى يقسم الفن المعاصر الى تيارين يتجسد فى السؤال حول ماذا كان الفن يتجه الى الانسان أم يتحول عنه . وأن هذا المبدأ فى التقويم لايمكن أن يوصف بأنه غير مكترث بالسياسة . **ففى عصرنا ، لم تعد قضية المثل الاعلى للانسانية منتمية الى مجال التأمل المجرد ، وانما أصبحت مشكلة عملية فى المقام الاول** . وفى عصرنا ، لم يعد هناك انفصال بين النزعة الانسانية وبين الديموقراطية فى الابداع الفنى ، ذلك لان هذه المشكلة العملية لها أهمية وخطورة حقيقية بالنسبة الى الملايين من الناس العاديين وليس فقط بالنسبة للصفوة ، التى تنشد الوصول الى المثل العليا الخالصة من خلال «الواقع الجمالى» أو من خلال التأملات الفلسفية . وليس من قبيل المصادفة ، ذلك التلاقى الحميم بين نظريات النزعة الانسانية «اللاطبقية» و «العالمية» وبين نظرية اسقاط الطابع الانسانى فى الثقافة الفنية . لقد كشف **أندريه مالرو** أحد دعاة «النزعة العالمية» عن جوهرها بوضوح حين قال انه بالنسبة للفنان الحديث ، فان التحول الى الجماهير يعادل أن تنقلب أوضاعه رأسا على عقب .

على انه اذا رفض فنان حديث ان يهادن وحشية العالم المحيط ، واذا استمر فى التمسك بالمثل العليا للانسانية ، فلابد ـ عندئذ ـ من أن يتخذ فى نشاطه الابداعى موقفا ، حتى لو تواجدت بعض المتناقضات فى أفكاره .

ان التعطش للعدالة قد حفز فيللينى كى يفضح الجوانب المعتمة للحياة . وان الطابع الانسانى فى رؤية هذا المخرج السينمائى ـ مع مايتصف به من ضيق أفق ـ قد تجاوز مع ذلك حدود الوعظ الاخلاقى المألوف .

فهناك روح مفعمة بالحياة ، روح متفتحة لكل ما خير ورقيق فى هذا العالم المخيف الذى لايعرف الرحمة ، عالم الربح . تلك هى روح كابيريا .. ومع مكابدة جحيم اليأس والاذلال ، تبتسم كابيريا ، وليست ابتسامتها مجرد علامة على أن الالم قد خفت حدته فى قلبها ، انها ابتسامة تولدها سعادة الشعور بوجودها كانسان ، **سعادة البقاء كانسان فى عالم لا انسانى** ، عالم يملك القدرة على أن ينسى المرء كيف يبتسم وكيف يبكى كانسان .

لقد كتب توماس مان فى مقالة «الثقافة والسياسة» ، «ان عدم الاكتراث بالسياسة لايعدو أن يكون تعبيرا عن الموقف المعادى للديموقراطية» ولقد أقام التطور التاريخى للثقافة والفن البرجوازيين فى أيامنا هذه ، الدليل على صحة هذه العبارة .

ان الحاجة الى اتخاذ موقف ، تلك الحاجة التى يفرض التاريخ الحديث على الانسان مواجهتها ، كثيرا ماتغرق الايديولوجى البرجوازى فى حالة من اليأس .. ولكن الايديولوجى البرجوازى ينكر هذه الضرورة ويرفض أن يضعها فى الاعتبار .. انه يمقتها ويصفها بأنها «اعدام للحرية» ، وينعى «موت الله» وهو يحلم بالمثل الدينية والميثولوجية السالفة التى كانت فيما مضى تحكم حياة الفرد ونشاطه الابداعى منذ نعومة أظافره .

ان الايديولوجى البرجوازى يخشى التاريخ ، لان التاريخ يدفعه الى اتخاذ موقف ، ولانه ينتهك حرمة «حريته الفردية» .. لقد حبسته فرديته ـ فى انعزاله الانانى ـ عن بقية المجتمع . فلكى يحيا «ألف حياة» فسوف يستلزم ذلك أن يبحث ـ فى عمله الابداعى ـ عن اجابة لقضايا عصره الملحة ، تلك القضايا الحيوية بالنسبة للملايين من البشر . وهذا بعينه السبب فى أن الانطلاق فى اتجاه جماهير الشعب يرتبط ـ لامحالة ـ بالحاجة الى اتخاذ موقف اجتماعى . وحتى أنصار «النزعة الانسانية العالمية» ليس فى مقدورهم تجاهل هذا القانون الذى يحكم التطور التاريخى الحديث ..

«توسيع دائرة الصفوة المنعزلة»

يشعر دعاة الفن المجرد من الطابع الانسانى أحيانا بأن وطأة الانعزال الابداعى أثقل من أن تحتمل ، فتكون الشكوى «ان قوتنا وحدها ليست كافية ، لاننا لانلقى التأييد من الناس» . أما أولئك الذين لم يذعنوا بعد لاغواء التجارة و «الموضة» فى الفن ، فيجهدون ليخلصوا أنفسهم من براثن «اسقاط الطابع الانسانى» ولكى يجدوا أرضا صلبة يرتكزون عليها ويتجنبوا العقم المهنى . وان كثيرا من الفنانين قد يجدون سعادة فى الانطلاق نحو الجماهير . ومع ذلك فقد تبين أن المعنى الذى تحمله فكرة

الانطلاق نحو الجماهير يمكن ان يكون معنى مضادا تماما . «اننا فى حالة من التطلع الى الجماهير ، ولقد شرعنا فى تأسيس «جماعة» سنضحى فى سبيلها بكل شىء نملكه » . لكن هذا المفهوم يعنى تأسيس جماعة من الافراد المتشابهين فى التفكير ، «دائرة ضيقة من العالمين بالامور» القادرين على تمثل ذلك النسق المعقد من المعلومات الفنية التى يتعامل معها الفنان . ان مثل هذا التطلع لابد أن يسفر عن الانفصال الكامل عن الناس ، عن الاستغراق فى الذاتية بدلا من محاولة تجاوزها ، ويؤدى الى اضفاء الشرعية على وجود الذاتية بتأسيس جماعة «الصفوة» بدلا من تحطيم قيود عبادة الثقافة .

ان قضية «الانطلاق نحو الجماهير» لن تحل — فى عصرنا — الا «بتوسيع تلك الدائرة المنعزلة للصفوة» ، فهذا هو مايجعل الفن ديموقراطيا بحق .. لكننا هنا ، سنجد انفسنا فى مواجهة السؤال التالى : **الن يصبح الفنان الذى يختار هذا الطريق مهددا بخطر «التبسيط» الفنى ؟.**

لااعتقد ذلك ، اذا كنا نتحدث عن فنان ذو رؤية عميقة فى واقعيتها ، **فنان يتجه الى تمثل تلك الاشياء التى لاتكون اساسية فى نهاية المطاف فى نظرة الصفوة ، وانما فى نظر الغالبية العظمى** من البشر . يقول الناقد البريطانى جون برجر فى كتابه عن **ريناتو جوتوسو** ، ان جوتوسو لايستطيع أن يوافق للحظة واحدة على ان فنه يمكن أن لايفهم . انه يستخدم فى أعماله — بتوسع — أساليب ووسائل التصوير التى لم تصبح متاحة الا فى المرحلة المعاصرة من تطور الفن ، والتى تتطلب ارهافا فائقا فى معالجتها فنيا . والواقع أن هناك خصائص معينة فى اللغة الفنية تحول دون وصف أعمال جوتوسو التصويرية بانها سهلة الفهم .. من هذه الخصائص على سبيل المثال ذلك الادراك البصرى ذو الترابطات الواسعة ، التضمينات الشديدة الكثافة ، تعدد الجوانب الانفعالية للصورة . لكن هذه الخصائص — مأخوذة معا — لاتحيل اعماله الى شىء غير قابل للفهم . فتعقد الادراك فى حالة جوتوسو ليس نزوة او اتفاقا ، وانما هو نتيجة منطقية للرؤية الفنية لخصائص الحياة الحديثة والانسان الحديث . فالتعقيد الطبيعى والحتمى للغة الفن يولد حافزا — طبيعيا بنفس المستوى — من اجل تطوير الادراك الجمالى .. وهذا الميل النابض والحيوى الى تطوير الذوق الجمالى للجماهير (وليس ذلك «الشد» المصطنع للاذواق الجمالية للجماهير الى حد معين) هو بعينه مايشكل شرطا أساسيا لظهور روابط عضوية جديدة بين الفن وبين حياة الناس . فرسوم ريناتو جوتوسو تخاطب اناسا كثيرين ، واننى لعلى يقين من ان دائرة هؤلاء الذين يستوعبون هذا الفن سوف تستمر فى الاتساع . والواقع أن هذا المنظور التاريخى الواقعى هو الذى يحرر الفنان من مشاعر الانعزالية ، **ومن الانفصال عن الناس ومن الانطوائية المهنية .**

ان الطرق المؤدية الى الفن الديموقراطى الحقيقى متعددة تعدد المواهب الفردية الخلاقة ، وليس هناك شىء غير طبيعى اكثر من **محاولة رد القضايا الخاصة بالفن الى** مجموعة من **العقائد والتنظيمات الجامدة .** وفى نفس الوقت ، فان للعمل الفنى خصائص يبدو انها اساسية فى كل مجهود يبذل من أجل الانطلاق نحو جماهير الشعب العريضة . وأهم هذه الخصائص هو شعور الفنان بالمسئولية ازاء الشعب .. وهذا الشعور هو نقيض ازدراء «العامة» ، وفى هذا يقول **برخت « من الممكن ان يصبح** المرء ديموقراطيا ، **لا أن يكون ديموقراطيا فقط » .** وهذا الامكان لن يصبح حقيقة الا عندما يستجيب الفن الى اكثر مسائل العصر الحاحا ، عندما يتجه الى الانسان .

● ●

فورستر بين الفكر المتحرر والأدب الهادف

د . لطفيه عاشور

نعته الصحافة صباح يوم ٨ يونيو الماضى عن واحد وتسعين عاما ، فاهتز لخبر وفاته جمهوره من القراء والمعجبين ، ليس فى وطنه فحسب ـ بل فى أنحاء العالم أجمع . ولم يهتز هذا الجمهور الغفير المتنوع ـ بطبيعة الحال ـ لانه توفى قبل الاوان .. بل لان فورستر (١٨٧٩ـ ١٩٧٠) استحوذ في حياته الطويلة على قلوب جمهور عريض من القراء فى الشرق والغرب ـ استحوذ على قلوبهم بعوامل عدة ، ليس أهمها فنه القصصى المتقن ، ولو أن هذا يأتى فى الصدارة ، لانه هو الذى شق له ولفكره الطريق الى قلوب الجماهير ـ ولكن هناك أيضا وقبل كل شىء مكانته ككاتب انسانى ومفكر حر ـ كرس قصصه وكتاباته عامة لتدعيم القيم والعلاقات الانسانية على ركائز من المحبة والتفاهم والادراك الشامل المرهف، وارتفع بانتاجه الراقى فوق الحدود والاسوار الاقليمية والعنصرية والدينية ، فجاء أدبه ذا قيم واهتمامات انسانية ، سياسية واجتماعية وأخلاقية وفلسفية .

ونتيجة لكل هذه العوامل فقد كتب عن فورستر وأدبه العديد من البحوث والكتب والمقالات ، من نقاد وباحثين شرقيين وغربيين . فعالجوا حياته وقصصه وانتاجه الادبى والفكرى عامة من أوجه عدة ـ واختلفوا فيما بينهم على قيمة هذا الانتاج ومغزاه ، وفضل بعضهم قصصا على أخرى ، وفسر بعضهم أغراض وفحوى القصص بطريق يتعارض مع تفسير البعض الآخر لها ، ولم يشأ فورستر أن يتدخل فى ذلك ، بل فضل أن يترك لنقاده وشارحى أدبه المجال للحكم عليه كما يتراءى لهم على كثرتهم واختلاف مشاربهم .

وهكذا يبدو كأن ليس هناك ما يبرر الكتابة من جديد عن فورستر ولكن الواقع أن تعدد الآراء والمناقشات ـ أثناء حياة فورستر ـ جعل منه ومن أدبه موضوعا متشعبا ومعقدا حتى ليبدو كالمتاهة لمن يطرقه لاول مرة ـ كما أن الكثير من هؤلاء النقاد ـ لامر في أنفسهم ـ قللوا من أهمية تحفته الخالدة ـ **«رحلة للهند»** تلك القصة التى توج بها حياته القصصية ، وبدل أن يبرزوا نواحى عظمتها كسجل حى لحقبة فى تاريخ أمة ـ بدل أن يفعلوا ذلك ـ اتجهوا لطمس تلك النواحى والتأكيد بأنها تبين اتجاهات نحو الصوفية ، وذهب البعض الى حد القول بأن فورستر يؤمن بالهندوكية ومشغول بما وراء الطبيعة ..

لهذا فالغرض من هذه الدراسة الوصول بالقارىء العربى ، بأسلوب مبسط ، الى صورة واضحة ، محددة وواقعية ، لفكر فورستر وميوله واهتماماته ككاتب معاصر ـ صورة مستقاة من انتاجه الادبى على مدى خمسة وستين عاما ، قضاها بين القصة وقصة الحياة والمقال ـ مكافحا من أجل حياة أفضل لرجل القرن العشرين ، ومستعينا فى ذلك بما اكتسبه من دراسته الجامعية من حب للحقيقة ومن تحرر فكرى ، وما اكتسبه من الحياة ـ فى انجلترا وخارجها ـ من اهتمام بالانسان ومشكلاته السياسية والاجتماعية والعقلية . ومن هذه الصورة نحاول أن نقيم انتاج هذا الاديب ومركزه فى فكر عصرنا الحاضر وأدبه .

ويجدر بنا أولا أن نحيط ببعض **الحقائق عن حياته وظروف نشاته وعصره** ، وأثرها فى شخصيته وفكره ككاتب، فلقد قال عن نفسه «أنا في الواقع نتاج عصرى وتربيتى».

قضى فورستر الحقبة الاولى من حياته فى القرن التاسع عشر ـ فقد ولد ونضى صباه والتحق بالجامعة قبل بدء القرن العشرين ، ولهذا فان روحه ومنهجه القصصى ينتميان للعصر «الادواردى» وماقبله .. ولكن انشغاله بالقيم والعلاقات الانسانية خاصة ، وبمشكلات القرن العشرين عامة ، تضعه حتما فى زمرة كتاب القصة المحدثين ، الذين عاصرهم وعاش بعدهم حوالى نصف قرن ، من أمثال كونراد ولورانس وجويس وغيرهم ـ والواقع أن فورستر عاصر ثلاثة أجيال من كتاب القصة ـ تأثر بهم وأثر فيهم وفى اتجاهاتهم ، كما عاش حربين عالميتين ، بأحداثهما وأهوالهما .

وغنى عن الذكر أن الفترة الاولى من حياته كانت فترة تحول فى الحياة الفكرية والادبية والسياسية ـ فترة

تحول وانتقال من قرن لآخر ، ومن العصر الفيكتورى للعصر الحديث ـ من عصر الاستقرار والثقة الى عصر العزلة والقلق والشك ـ فاختفت مبادىء وقيم اجتماعية واخلاقية ، لتحل محلها أخرى مغايرة لها ـ ونقل الانسان اهتمامه وايمانه من السماء الى الارض ، ومن الآلهة الى البشر . وظهرت اكتشافات واتجاهات حديثة فى علم النفس ، وأدت هـــذه بدورها الى اتجاهات حديثة فى علوم الاجتماع والاخلاق ـ فلم يعد المرء مسئولا كل المسئولية عن سلوكه ، مادام له عقل باطن غير واع وغرائز موروثة تحكمه وتحكم تصرفاته ، دون أن يقوى على التحكم التام فيها . وحل الشك محل اليقين في امكان فهم الانسان للكون ولطبيعته والحقيقة ذاتها ـ نبعد أن كانت هذه مستقاة من الكتب السماوية ومسلما بهـــا ، أصبحت بشرية يلزم الكشف عنهـــا وتدعيمها ».

وأثرت القارة بفكرها وفنها على مايجرى فى بريطانيا، فظهرت مقاييس وأهداف جديدة للادب عامة وللقصة خاصة. وكان من الادباء والكتاب المبرزين حينئذ تلك الشخصيات المتباينة مثل **هاردى وهنرى جيمز وكبلنج وميريدث وويلز وكونراد واوسكار وايلدوشو وييتس** وغيرهم .

كذلك كانت الامبراطورية البريطانية قد وصلت فى عهد الملكة فيكتوريا الى أوج عزها ، ثم بدأت تواجه مشاكل عديدة فى المستعمرات وخاصة الهند ـ وامتعض المتحررون من سياستها الاستعمارية وعملوا على تعديلها بايضـــاح مساوئها ـ ولكن كان هناك من الكتاب مثل كبلنج ـ من يمجدون الرجـــل الأبيض فى الهنـــد ويتغنون ببطولته وأفضاله .

وظهرت طبقة الانسانيين والتحرريين الناقمين على التزمت والاســتعمار وتجـارة الرقيق والتفرقة العنصرية ـ وكل مايتعارض مع كرامة الانسان وتقدمه ».

كان فورستر حينئذ فى أيام صـــباه ، وكان ليسر أسرته ماليا الفضل فى اتاحـــة فرص التعليم المختلفة من مدرسية وجامعية له ـ كما كان لذلك الفضل فى عدم تعرض فورستر لضغوط وأزمات مالية أو اجتماعية أو نفســية مثل تلك التى تعرض لها معاصروه من أمثال كونرادولورانس وجويس وغيرهم . فقد كان لكل هذه الضغوط والازمات أثرها فى توتر هؤلاء الكتاب ، والحيـوية والحـدة والعمق التى تتميز بها كتاباتهم ، حتى ليبدو انتاج فورستر اذا قورن بانتاجهم كنافورة باردة بجوار نار حامية » وقد مكنه عدم اندماجه **detachment** وهدوءه النسبى من اللهجة الناقدة اللاذعة التى يتميز بها .

التحق فورستر وهو صبى باحدى المدارس الخاصة **public school** ـ وكانت هذه تعد طلبتها لشـــغر المناصب القيادية فى المستعمرات . فكانت تعنى بالرياضة البدنية على حساب التربية والتعليم وتغرس فى طلبتها



ا . م فورستر

الغطرسة والتحامل العنصرى والثقة غير المحدودة فى النفس وفى الامبراطورية ، وتحثهم على كبت العواطف الانسانيـــة والتنكر لها .

ولم يسعد فورستر أو يقتنع بتلك التربية ،وشعر بقصورها ومساوئها ، وخاصة عندما اتيحت له الفرصـــة الذهبية للالتحاق بجامعة كمبريدج ، مهد الثقافة والتحرر الفكرى ، وملتقى الحضارات والجنسيات المتباينة للطلبة الذين يفدون اليها من كل مكان ـ لمس الفرق الشاسع بين البيئتين كنظامين للتربية وبقى طول حياته ينحى باللائمـــة على الاولى ، ويبدى أسفه الشديد للاثر السىء الذى تخلفه المدرســـة الخاصـــة ى نفوس خريجيها مما يجعلهم عاجزين كليا عن مواجهة مسئولياتهم السياســـية والاجتماعيـــة فى بلادهم وخارجها . وتحضرنا كلمته المشهورة عن تلك المدارس « ان الطلبة يتخرجون منها بأجسام نامية وعقـــول نصف نامية وقلوب متحجرة » . ولقد انتقد فورستر هذا النظام في قصصه ومقالاته ، وأرجع صعوبات الانجليز خارج وطنهم اليه .

وفى كمبريدج تكونت المقومات الاساسية لشخصيته ـ حب للحقيقة والعـــدالة وتحرر فكرى واتســاع فى الافق (نسبيا) ، جنبا الى جنب مع حب للانسانية وايمان بها ، وكره للتفرقه ســـواء كانت عنصرية أو دينية أو اقليمية ، ـ والاعتراف بكل ما هو بشرى وطبيعى وأصيل ـ وباختصار ساعدت كمبريدج بمناخها الثقافى ومجتمعها العـــالمى على اخراج فورستر من حدوده الشخصية والقومية ، ومكنته من النظر لمجتمعه بعين الناقد الموضوعى ، الذى يقـــارن ويدقق ، ليبرز نواحى القصور والضعف ، ويعمل بذهنه وفنه على تصويرها وتلافيها ـ شأنه فى ذلك شأن كل اديب ومفكر جاد ملتزم .

كذلك وجهته كمبردج لحب الحضارات القديمة من اغريقية ورومانية وشرقية ، فدرسها بامعان مستعينابتجاربه ومشاهداته فى زياراته لمهد تلك الحضارات كاليونانوايطاليا ومصر والهند ـ وبذلك تكونت نظرته العالمية الموضوعية ، وآمن بالقيم الانسانية أينما وجدت ..

ولقد رفض فورستر ، كما رفض غيره من المفكرين والادباء ، الدين بمعناه الضيق ـ وانتقد دينه هو بقوله «المسيحية المسكينة الثرثارة» فى قصة «رحلة للهند» وغيرها ولكنه مع ذلك صور أهمية الايمان ، والدور الذى يلعبه فى حياة الناس كقوة دافعة موحدة ـ تبعث الامل والارتياح فى نفوس المغلوبين والحائرين والمتشككين ، ولهذا نجده يدقق النظر فى سائر الاديان والمعتقدات ـ من اغريقية ومسيحية واسلامية وهندوكية .. الخ ، ونجده فى قصة «رحلة للهند» يستريح للاسلام كدين تسامح وصراحة وانسجام ، ويقدر الهندوكية لا لانه يفهمها أو يحبها ، ولكن لانه يجدها أنسب ديانة للهند بطبائعها الغريبة ، وتضاريسها وكهوفها المحيرة الغامضة (*) .

ونتيجة لاهتمامه بهذه الظاهرة البشرية (الاديان والمعتقدات خلص الى الاعتقاد بأن الكون بأسراره وخباياه أوسع وأعمق واعقد من أن يحتويه أو يعيه أو يدرك كنهه العقل البشرى بصورة كاملة أو واضحة .. ولهذا نجده يصور الغموض لذاته ، ويسخر من أولئك الذين يبلغ بهم الغرور أن يعتقدوا انهم قادرون على فهمأسرار الكون وسبر غوره بجهد طفيف ـ بينما هم لايعدون أن يكونوا عنصرا من عناصره ينفعل بها ويتفاعل معها .

أما دينه هو ، الذى آمن وبشر به فى كتاباته ، فهو دين المحبة ـ «الله المحبة» . God is Love

وفى هذا السبيل صور ودرس بدقة فى قصصه مقومات العلاقات الانسانية وطبائعها ، وعوامل تنميتها ، وأسباب ضعفها أو تدهورها أو فشلها ـ نجاء تصويره لها واقعيا وموضوعيا ـ اذ حرص فى تصويره لها ألا يفصلها عنمناخها أو تربتها ، وهما المجتمع الانسانى بكل قيمه وضغوطه وهفواته .

وخلص من ذلك الى كشف آخر هو أن الحقيقة البشرية كثيرا ماتكون ـ بفعل هذه الضغوط والهفوات .. مطموسة أو مشوهة يصعب على المرء الوصول اليها أوتبينها بجهد بسيط .. ويدخل فى ذلك اختلاف وجهات النظر باختلاف الظروف والتراث والتقاليد . واستدل من ذلك على أنك لكى تصل للحقيقة يجب أن تؤتى من الصبروالدقة واتساع الافق ما يفتقر اليه أغلب الناس .. وحتى العلم الحديث قد يدعى لنفسه القدرة على كشف الحقيقة فى المرئيات مثلا (منظار رونى فى «رحلة للهند») ولكن هذا ليس متاحا لكل الشعوب والبيئات ـ ويكاد فورستر أن يوحى للرجل العادى (فى الهند) أن يكتفى بالاعتراف بما يرى دون السؤال عن كنهه أو مسبباته ، لان هذا قد يطول شرحه ـ وليس معنى ذلك أنه يدعو للجهل ـ ولكنه يبين أن الانسان فى ظروفه القاسية ، الغير مواتية ، لديه من الضغوط والامور الهامة التى تحتاج للتدقيق وتشغل باله ما يجعل هذا التبحر مضنيا بل مستحيلا ، ومن قبيل الترف فى المعرفة .

ولايثنى ذلك الكشف فورستر نفسه عن البحث والتدقيق ، بل انه يحفزه على بذل جهود مضاعفة للوصول الى الحقيقة وابرازها .

وليس صحيحا ـ كما سيتضح من مناقشة قصصه ـ أنه كان كما ذهب بعض نقاده ـ روحانيا أو متصوفا أو مؤمنا بالهندوكية ـ ولكن تصويره لهذه الاتجاهات ببعض التوسع يرجع لكونها عوامل مؤثرة فى المجتمع الذى كان يصوره فى قصصه ، وممثلة له ، ومظاهر للسلوك والفكر البشرى عامة .

أما عن نشاطه الادبى فقد ظهرت أولى رواياته سنة ١٩٠٥ وآخرها سنة ١٩٢٤ ـ وهى جميعا خمس روايات ومجموعة قصص قصيرة . وترك ميدان القصص بعد ذلك الى كتابة قصتى حياة ثم مقالات مختلفة فى السياسة والاجتماع والادب ، تميزت جميعها بالواقعية والصراحة والتحرر .. كذلك كتب بحثا فى القصة .

وأسماء رواياته بترتيب ظهورها كما يلى :

١ ـ أجواء تخشى الملائكة ارتيادها (١٩٠٥)
Where Angels Fear to Tread.

٢ ـ أطول رحلة (١٩٠٧)
The Longest Journey

٣ ـ حجرة تشرف على منظر (١٩٠٨)
A Room with a View

٤ ـ هواردز اند (١٩١٠)
Howard's End

٥ ـ مجموعة قصص قصيرة (١٩١١)
The Celestial Omnibus

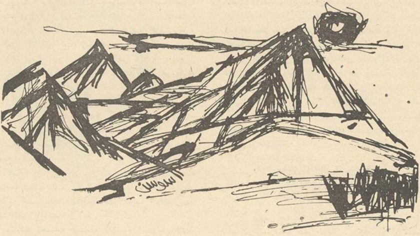
٦ ـ رحلة للهند (١٩٢٤)
A Passage to India

أما انتاجه فى تاريخ الحياة والنقد والمقالات فهو كما يلى :

أوجه وعناصر القصة . (كتاب فى نقد القصة)
Aspects of the Novel

---

* يقول فورستر فى كتابه تلال ديفى ، وهو يشير الى تجاربه فى الهند : « انا أحب الاسلام بالتأكيد ، ولو انى اضطررت أن أستكشفه عن طريق الهندوكية . فبعد كل ضروب الفوضى والخلط التى رأيتها فى «جواكول اشتامى » ـ حيث لا ينتهى شىء ، وليس هناك مبرر لبدئه، شعرت وأنا واقف على مئذنة « تاج محل » كأنى أشرف على العالم وأتبينه من قمة جبل . » (تل ديفى ص ١٢٧) . وهو يشير بهذا لوضوح الاسلام بالنسبة للهندوكية .



نتاج آبنجر (مجموعة مقالات) Abinger Harvest

ثلاث هتافات للديموقراطية (مقالات عامة)
Three Cheers for Democracy

تاريخ حياة ج . ل . ديكنسون
The Life of G.L. Dickinson

تاريخ حياة ج.ل. ثورنتون
The Life of Thornton

تل ديفى (ذكرياته في الهند) The Hill of Devi

ومما يلفت النظر أنه أنتج الروايات الاربعة الاولى فى ست سنوات ، بينما بدأ الاخيرة سنة ١٩١٢ وانتهى منها سنة ١٩٢٤ .. ثم ترك القصص كليا على مدى خمس واربعين سنة ليكتب في النقد والسياسة والاجتماع .

ولاشك ان انتاجه على هذا المدى الطويل ، سواء أكان قصصيا أم تحريريا يشترك فى التعبير عن فكر حـــر موحد ، واهتمام دائم بكشف الحقيقة كما تجلت له ،وتدعيم للقيم الانسانية ..

ولما كانت القصة الهادفة الناجحة هى قمة التعبير الفنى المقنع ، وكما قال لورانس «تستطيع القصة أكثر من أى لون آخر ، ان تساعدنا على الحياة» ، لهذا سنحاول ، بتحليل قصتين مختلفتين ، تفهم فكرة الاصيل ، واسس فنه الذى استحوذ به على قلوب قرائه ، والذى سـخره لتصوير هذا الفكر وتحقيقه .

والواقع أنه رغم تطور ونمو هذا الفكر والفن من بدء حياته الادبية الى نهايتها ، فليس هناك أى تناقض بين مضمون الانتاج الاول والاخير ــ ولهذا فان دراسة وتحليل قصتيه الاولى والاخيرة ، كفيل بأن يدلنا على ماهو أصيل فى فكره وفنه ، وعلى مااستجد عليهما فى المرحلة الاخيرة من تطوره . وقد تكون هذه أفضل وسيلة للتعرف على ماهو أساسى فى نظرته للحياة واهتماماته ــ واستبعاد ماهو ثانوى أو دخيل ــ وهو أحد الاغراض الاساسية لهذا المقال ..

ان أفضل مقياس لاصالة مايضمنه الكاتب قصته من معان ومشاعر هو مقدار نجاحه فى تصويرها وتحقيقها .. اذ ان هذا أقوى دليل على أنه مقتنع بها ، وأنه انفعل بهـــا بدرجة تمكنه من أن يبعث فيها الحياة ويؤثر بها على قرائه فاذا اتخذنا هذا النجاح مقياسا لاصالة الرأى والحس فى قصص فورستر ، لتمكنا حتما من تبين طريقتنا فيها ، وهى التى يصعب على القارىء أحيانا أن يفهمها برمتها لاول وهلة ــ ولقد قال أحد نقاده انك لكى تفهم قصص فورستر حق الفهم يجب أن تكون ذا دراية بالموسيقى ــ وفورستر نفسه كان يعلم الكثير عنها ويحبها .

وقصص فورستر ــ وخاصـــة القصتين الأخيرتين : «هواردزاند» و «رحلة للهند» وهما أكثر قصصه طموحا وتشعبا ــ مترامية الاطراف ، متعددة الاهداف والمضمون، حتى ليجدها القارىء غير المدقق كالمتاهة أحيانا ــ ويرجع ذلك لعوامل عدة ــ فهو يجمع فيها فى كثير من الاحيان بين اللغتين الواقعية والرمزية ، وبين أسلوبى السرد والنقد كما أن من أهدافه الاساسية تصـوير القصور فى الادراك والشعور ، والتناقض والغموض والجمود ــ وكل هـــذه مظاهر سلبية من العسير تصويرها ، ولهذا تكون مصدرا للالتباس والتعقيد ..

١ ــ أجواء تخشى الملائكة ارتيادها :

كتب فورستر هــذه القصــة وهــو فى السادسة والعشرين من عمره ، ولكنها تكشف بوضوح نضجه الفكرى وادراكه لنواحى الضعف فى مجتمعه ، ومهارته فى كشف تلك النواحى عن طريق الجمع والمقارنة ، بأسلوبه الناقد

التهكمى Irony اللطيف – وهى صفات ومواهب استمرت فى باقى قصصه حتى آخرها – كما أن هذه الصفات والمواهب تكشف تأثره بمنهجى الكاتبين الكبيرين جين اوستن Jane Austen وهنرى جيمز H. James والصلة الوثيقة بين الثلاثة – فثلاثتهم يهتمون بتصوير حياة وفكر الطبقة الراقية ونواحى تصورها – وتختص جين اوستن بالفكاهة الاجتماعية Social Comedy وبالمواقف واللقاءات الى تعقدها لهذا الغرض ، بينما يذهب جيمز بالاضافة الى ذلك الى نقل بعض أشخاص قصصه من بيئة لاخرى للدراسة والمقارنة .

وينتقد فورستر فيها نقائص مجتمع صوصتون Sawston حيث تعيش أسرة هريتون The Herritons من بلادة فى الشعور ، وعمى اجتماعى ، وتزمت وتحامل طبقى وثقة وامتلاء متناهيين بالنفس لدرجة نسيان حقوق الغير ووجهات نظرهم ، كما سيتجلى من تحليل القصة .

يلتقى القارىء بأسرة هريتون (أم وابنة وابن وأرملة الابن المتوفي وابنتها) وهىاسرة غنية معتزة بسمعتها ومركزها الاجتماعى لدرجة تجعلها تضحى بكل اعتبار آخر فى سبيل المحافظة عليه . فمسز هريتون لا شاغل لها الا حفظ كرامة الاسرة وسمعتها مع تجاهل – بل جهل – تام لمشاعر الآخرين – وابنتها هاريت Harriet محافظة متدينة متزمتة لاتعرف من الحياة الا الكنيسة والخطأ والصواب ، تتمسك بأسس دينية واجتماعية بالية غير متطورة – فيصبح سلوكها مصدرا للفكاهة عندما ينقلها فورستر من مجتمعها المحافظ الى المجتمع الايطالى بتلقائيته وتجاوبه مع المشاعر الانسانية البسيطة .. والابن فيليب Philip متعلم مستنير ومتحرر (نسبيا) لانه زار القارة ، وايطاليا خاصة ، ولمس ميزاتها بالقياس الى مجتمعه الرجعى –ولكنه مع هذا يعانى مثلهم من ضيق الافق وقصور الادراك . ومشكلة الاسرة هى أن الابن الاكبر كان قد «أخطأ» اذ تزوج ليليا من غير طبقته – وبعد وفاته (وشخوص فورستريموتون كلما احتاجت القصة أو كاتبها لذلك !) تصمم الام ، أو بالاحرى الحماة ، على أن تعيش الارملة الشابة معهم بعيدا عن أسرتها ووالدها المريض الذى يحتاج لرعايتها – تصمم على هذا بغير هوادة بحجة العناية بتربية حفيدتها ايرما تربية راقية تليق بمركز الاسرة – ثم تعلم أن ليليا قد كونت علاقة بشخص ما ، فتثور وتهدد وتتوعد ، وتطلب فورا أن تعرف من هو وما نوع تلك العلاقة .. وينتهى الامر بأن تفصم ليليا علاقتها – ونتيجة لضيقها بتلك الحياةتقرر أن تسافر لايطاليا (التى عرفتها فى أحاديثها مع فيليب)فى رحلة ترفيهية مع مس كارولين آبوت – ونرى زمرة المودعين فى محطة «تشارنج كروس» ومن بينهم والدة ليليا التى تكبدت مشاق سفر طويل لتودع ابنتها – واذا بأنسبائها يعجبون لحضورها ، ويتساءلون ، لم هذه المشقة ! كأن ليليا ابنتهم هم ، وكأن ليس هناك من مبرر لحضورها – وهو دليل جديد على انانيتهم وقصور ادراكهم ، وامتلائهم بأنفسهم لدرجة تنسيهم مشاعر الآخرين .. ذلك أنهم ينظرون الى ليليا وايرما لا كبشر لهما حقوق وآراء ومشاعر ، ولكن كدميتين تملكوهما بزواج ابنهم من الاولى وانجابه للثانية، ولهم أن يفعلوا بهما ما يشاءون ..

ويبدو ذلك في تخير فورستر للالفاظ والاقوال بمهارة – فتكشف احاديث مسز هريتون وهاريت عن قصورهما العاطفى والاجتماعى – وتستسلم ليليا لرغباتهم ومسلكهم مضطرة ، اذ تعتمد فى حياتها على ميراثها من زوجها – ومع ذلك نراهم يتعاملون برقة وذوق سطحيين ، لا يملك التعامل بهما أبناء الطبقة التى يزدرونها . ولكن لهؤلاء رقتهم واسس لياقتهم البدائية ، وتبدو لنا هذه أقوى أثرا ، واكثر اصالة من الاولى – ويظهر هذا جليا فى معاملتهم لليليا وأسرتها ، وعندما ينتقلون الى ايطاليا . اذ ينقل فورستر بعض أفراد الاسرة من مجتمع صوصتون المحافظ الى مونترپانو بايطاليا ، ويضعهم جنبا البيت ، ومع جينو كاريلا خطيب ليليا الجديد – وهكذا ينقلهم الى «تلك الاجواء التى تخشي الملائكة ارتيادها» – مجال الحيوية والتلقائية والجمال الطبيعى ..

ذلك أن أسرة هريتون تفاجأ بنبأ خطوبة ليليا لشاب ايطالى فى مونترپانو – فتثور ثائرتهم ويتساءلون في غضب وقلق ، برقيا : من هو ؟ ومن أسرة من ؟ وما مركزه الاجتماعى ؟ وماذا يملك ؟ وتضطر ليليا أن ترد برقيا أيضا بأنه «ينتمى لاسرة نبيلة» ، ولا يأتى هذا كافيا ، فتنتدب الاسرة فيليب – السفير الخبير بايطاليا – لبحث الموقف «وتداركه» ! ذلك انهم لا يعيرون العاطفة، أساس تلكالعلاقة وسابقتها – أى اعتبار – وكل مايهمهم لقبه وحيثيته وطبقته – اذ مازالت ليليا فى نظرهم تلك الدمية المجردة من الحقوق والعواطف .. يتصرفون فيها بما يمليه مركزهم وسمعتهم .

وفى مونترپانو يفاجأ فيليب بأن الخطيب لا لقب له ولا عمل وانه قد أنهى أخيرا الخدمة العسكرية فى أدنى رتبها ، ويعتمد فى حياته على أبيه الذى يحترف خلع الاسنان في مونترپانو وتسميه ليليا طبيب أسنان . ويثير هذا ثائرة فيليب ، وهو محام عاطل ، قبل أن يقابل ليليا وجينو . وعندما يراهما يزداد ثورة ، فليليا لايبدو عليها ندم أو اضطراب ، وخطيبها قوى البنية (فيليب قصير القامة) كبير الكفين – لا يمت للنبلاء بصلة ، « لا يملك منديلا ولا يشعر بالحاجة اليه » ويبصق على الارض . يرتدى سترة انجليزية اشترتها ليليا لهذه المناسبة – ويأكل بشراهة ودون ترو ..

ويثير هذا اشمئزاز فيليب المتمدين «سطحيا» – كما يثير حقده وغيرته لانه يبدو قزما بجانب جينو – ثم يدهشه الاخير بالتحدث عن الفن والادب ببساطة تتنافى مع بدائيته وهمجيته الظاهرة . ويبدأ فيليب يتراجع قليلا – وعندما يطرى جينو الانجليز ويحجم فيليب عن رد التحية



باطراء الايطاليين يقوم جينو نفسه بذلك فيؤكد عظمة الايطاليين . وهذا يظهر تحيز فيليب لمواطنيه رغم أنه فى أحاديثه معهم فى صوصتون يبرز دائما مزايا ايطاليا وشعبها – وهكذا نستنتج أنه يفعل ذلك غالبا تعزيزا لشخصيته هو ، لا احقاقا للحق – وهذا نقد عميق للرجل الانجليزى الذى يعتبر نفسه منصفا ومتحررا بينما يستولى عليه التحيز والتحامل العنصرى شعوريا أو غير شعورى ..

ويعجب فيليب كيف تقع ليليا فى غرام هذا الرجل البدائى الفقير غير المتمدين ، فتوضح له أن الحب قد نما بينهما فى ربوع ايطاليا الجميلة ، التى طالما حدثها فيليب عنها في صوصتون وهنا يتراجع فيليب ليقول : «أنا لاألومك ولكنى ألوم بريق ايطاليا» .. ثم ينصحها ببلادته العاطفية والاجتماعية .

«فكرى فى حياتك فى انجلترا ، فكرى فينا ، وانت تعلمين يا ليليا أننا نعتبرك أكثر من قريبة .

ولو كان لديه بعض الذكاء لعلم أن هذه الاعتبارات نفسها هى التى دفعت ليليا الى تصرفها هذا – كذلك تعجب الاسرة :

«كيف تجرؤ ليليا على الكتابة (عن خطوبتها) أولا ليوركشير (لاهلها!) ، وكل هذه الاحاديث المنتقاة ذات مغزى عميق اذ أن القارىء قد كون من قراءته للجزء الاول من القصة فكرة واضحة عما تشير اليه ولهذا فهى تثير «الفكاهة المرة» التى سنعود اليها فى «رحلة للهند» .

وأخيرا تتزوج ليليا جينو وتعانى من عنفه وبدائيته وهى تنتظر مولودا (ويوجد مثل هذا الموقف فى قصة لورانس «أبناء وأحباء» التى ظهرت بعد هذه بخمس سنوات) .

وتموت ليليا وهى تضع وليدها – وهنا تتكررالتجربة الاولى من جديد ، ولكنها تصبح هنا أقوى أثرا وأوضح معالما .. ذلك أن مسز هـ بتون – رغم وفاة ليليا – تعتبر ابن جينو دمية ثالثة هى ولية أمرها – فتكتب للاب بكل صفاقة وبلادة «تعرض عليه أن تتبنى الطفل بشرط أن يتعهد جينو بعدم الاقتراب منه بتاتا ، وبالصرف عليه من مال ليليا» وهذا يبين مانسميه قصورا أو عمىاجتماعيا وعاطفيا بأجلى صوره – وتنتظر مسز هريتون أن يرحب جينو الفظ بعرضها هذا ، فترسل «سفراءها» من جديد لايطاليا «لانقاذ الطفل» بالفصل بينه وبين أبيه !! والسفراء هذه المرة هم فيليب وهاريت ، وتسبقهم مس أبوت دون علمهم – (ويذكرناهذا الموقف بالموقف المماثل فى قصة «السفراء» لهنرى جيمز) .

يذهب هؤلاء الى ايطاليا وهم على يقين أن الصفقة المقترحة ستتم وانهم يؤدون واجبا للطفل – وتشكو مس آبوت من عُنف جينو وتؤكد نفورها من مقابلته وحدها فى بيته ، فيعجب فيليب لذلك – تلك المرأة التى تحضروحدها لايطاليا ثم لاتجرؤ على الانفراد بأحد الايطاليين . ويتصادف أن تكون هى أول من يقابل جينو – فتجد الطفل نائما على الارض ، وجينو يوقظه بضغط بطنه بحذائه ، فيثير هذا مشاعرها وتحتج على تصرف جينو . ولكن سرعان ماتسترعى نظرها مشاعر الحنان الدافق والسعادة والحب الابوى التى يجيش بها صدر جينو وهو يوقظ ابنه الأسمر (مثله) ويحمله عاريا ويحتضنه ليعطيه حمامه بنفسه .

وتوقظ تلك المشاعر ، سريعا ، مثلها في قلب مس آبوت التى كانت حتى اللحظة السابقة تنفر من الرجل وترفض مساعدته على غسل طفله ، فيتدفق حنانها ووجدانها المكبوتان ، وتقبل على مساعدته بلذة وحماس – وكلما خطت خطوة فى هذا السبيل ازدادت حنانا وتلقائية – ويقدر لها جينو البدائى هذه المساعدة والرقة، فتكسب ثقته وتقديره وحبه – وهكذا يرتبط الاثنان برباط من المحبة والتعاطف والتقدير – أساسه العواطف البدائية التى جاش بها صدر جينو – ويجيش بها صدر كل أب – لرؤية ابنه ..

وفى وسط هذا الخضم من العواطف الرقيقة الاخاذة يظهر فيليب ببروده وجموده وبلادته ، ويظن أن مس آبوت قد مهدت للصفقة المقترحة ، ولكنها تقابله والدموع تطفر من عينيها وترفض الحديث وتقرر الانسحاب كلية ، وتوحى بأن الصفقة لايصح أن تتم . فقد اعتقدت اعتقادا راسخا بأن الاب والابن لا يصح الفصل بينهما بأى حال . ذلك انها قد اكتشفت «ان الاشرار أيضا قادرون على الحب .. واهتز لهذا كل كيانها – فتركها شعورها المريح بالفضيلة – كانت فى حضرة مشاعر أعظم من اعتبارات الخطأ والصواب» ..

وتسرع الاحداث وتتتابع – نيثور جينو لاقتراح فيليب ابعاد ابنه عنه ، ويؤكد حبه التام فى الاحتفاظ بابنه – ويتأزم الموقف لينتهى بذهاب الطفل ضحية لهذا الصراع فيقتل فى حادث سيارة بعد ان يسرقه فيليب من أبيه – ويقطر قلب الاب أسى وحزنا ، ثم تثور ثائرته عندما يتحدث اليه فيليب معتذرا برقته الزائفة ومدنيته السطحية – ولايجد جينو ما يشعر به فيليب بألمه وأساه الا أن يلوى

ذراعه المصاب بكل عنف وقسوة ، نيصرخ فيليب لما يشعر به من ألم مبرح ، ويصيح :

«أيها الوحش ـ اقتلني اذا شئت ، ولكن اترك ذراعي المكسورة» ولاشك أن هذا هو لسان حال جينو ، فكان يفضل أن يموت هو ولايتأثر ابنه وفلذة كبده .

ويعالج فيليب من جروحه بالمستشفى ، ويزوره جينو ويتعاطف معه رغم ماحدث من الاول ـ وهو تأكيد لرقة مشاعر هذا الرجل البدائي ـ وهي رقة لايقوى عليها فيليب الراقي المتمدين .

وأخيرا يعودون الى صوصتون وقد **أسرتهما رقة جينو وتلقائيته حتى طورتهما** وحل التقدير والاعجاب موضع الاحتقار والنفور . وهي نفسها تجربة القارىء التي يهدف اليها فورستر وينجح في تحقيقها . فقد ساعدت تلك التجربة على نضوجهم عاطفيا واجتماعيا كما يجب أن تساعد كل قراء القصة في كل مكان ..

وجلي أن محور القصة هو تصوير القصور الاجتماعي والعاطفي لدى مجتمع فورستر الرجعي المتزمت ـ ومايماثله من باقي المجتمعات في بلاد أخرى ، ونقد التحامل الطبقي والعنصري بين الانجليز في بلدهم ، وبينهم وبين غيرهم من الشعوب الاخرى ـ وتأكيد التلقائية والوجدان كأسس لعلاقات انسانية سليمة ـ على حساب الكبت والتزمت والتمدين الزائف . فالاستجابة لنداء القلب عند فورستر هي الطريق الى الحياة الاجتماعية السليمة والعلاقات الانسانية في أكمل وأوثق صورها .

ووسيلة فورستر لعرض وتضمين هذه المعاني في القصة هي خلق وتخير المواقف وتسلسل الاحداث plot التي تسمح بطبيعتها لاظهار شخصية كل فرد على حدة ، ومقارنته بغيره من بيئته وخارجها ـ حيث تبرز نقائصه ويتطور سلوكه ، فيثير الفكاهة وتصبح المواقف مايسمى بالكوميديا الاجتماعية Social Comedy التي اشتهرت بها وأتقنتها جين أوستن منذ بدء القرن التاسع عشر .

والواقع ان هده المعاني والقيم ، وأسلوب عرضها وتضمينها أساسية في كل قصص فورستر الاربعة التي تلت هذه القصة ، هذا مع اختلاف طفيف في المواقف والاشخاص وتوسع وتعقيد وحبك دعت لها تطورات فكر فورستر واهتماماته .

والقصة كما نرى ناجحة ومؤثرة رغم بساطتها النسبية في السرد والعرض .. والنمط الاساسي basic pattern لمجتمعها (شخصيات الاسرة الانجليزية وماتقارن به من شخصيات ايطالية) يتكرر في القصص الاخرى .

يتضح كل هذا اذا ماانتقلنا الى قصته الاخيرة «رحلة للهند» وهي تمثل أقصى درجات طموح فورستر كقصصي هادف ملتزم ، كما تمثل أقصى درجات نجاحه الفني ووضوح وعيه السياسي والاجتماعي .

ولكن قبل أن ننتقل الى القصة نفسها لنتبين منها ما استجد على فكر فورستر وفنه من اهتمامات وعناصر (ومابقي من أول قصصه لآخرها) يجدر أن نشير الى **تجارب وأحداث الفترة التي انقضت بين انتاج قصتيه الاولى والاخيرة** لما لهذه من الاثر على مؤلفها .

فقد كان من أهم هذه الاحداث في تلك الفترة التطورات السياسية ورد فعل الكتاب الملتزمين معها . فقد عالج جوزيف كونراد Joseph Conrad مثلا في هذه الفترة ـ وكان قد بلغ أوج نجاحه الفني ـ مشكلات الاستعمار وبين مساوئه وخطورته ـ ليس فقط بالنسبة للشعوب المستضعفة المستغلة في المستعمرات ـ ولكن بالنسبة للرجل الابيض نفسه ، الذي يذهب اليها عادة وهو ضعيف الخلق والشخصية فتؤثر البيئة الجديدة الغريبة عليه ، كما يؤثر بعده عن المجتمع الذي يقيم أعماله ـ تؤثر عليه كلها أسوأ الاثر ، جسميا وخلقيا ونفسيا ، مما يؤدي الى تدهوره وفنائه ـ كانت قصصه القوية المثيرة ـ التي تندد بالاستعمار والتفرقة العنصرية ـ مثل **مستعمرة التقدم** An Outpost of Progress **وقلب الظلمات** Heart of Darkness وزنجي النرجسية The Nigger of the Narcissus **ونوسترومو** Nostromo ـ قد ظهرت ولابد أن فورستر قد عرفها وتأثر بها ـ ولو أنه لم يكن منصفا لكونراد في مقال كتبه عنه ..

كذلك كان الصراع في الهند قد استفحل ، وأصبح المشكلة الاولى التي تواجه ساسة بريطانيا ومفكريها ، وتشغل بالهم ، وتلزمهم بالاصلاح وتدارك الموقف ـ وقد سافر فورستر للهند لاول مرة سنة ١٩١١ ، فاتضح الموقف في نظره ، وتأثر به وتعاطف مع الهنود . كذلك قضى فورستر أثناء الحرب العالمية الاولى ، ثلاثة أعوام في الاسكندرية ، فعرف الحكم الاستعماري على حقيقته ، وشحذ ذلك ميوله السياسية التي كانت حتى وقت قريب مجرد آراء نظرية. كذلك كان لتجربة الحرب العالمية الاولى أكبر الاثر في نفسه ـ تلك التجربة التي خيبت آمال الكثير من الكتاب الملتزمين وهزتهم وأثرت في فكرهم ووجدانهم . ثم كانت زيارته الثانية للهند حيث عمل فترة سكرتيرا لمهراجا هندي، وكون صداقات أهمها صداقته للهندي المسلم السيد روس مسعود ، الذي أهدى قصة «رحلة للهند» لشخصه ، وقرر في احدى مقالاته انه مدين له بالكثير ، ويكن له كل اكبار وتقدير . ولقد تحدث في مقالاته عن حياته في الهند وعن «السعادة والسلام» اللذين شعر بهما فيها .. هذا بالرغم من أن صديقه السياسي ديكنسون ، خرج من الموقف بآراء ومشاعر مغايرة لمشاعر فورستر .

واذا كان فورستر وهو صبي قد التقى في بيت جده بالشخصيات الانسانية التي اشتركت في الدعوة لالغاء الرقيق وتجارته ، فانه في الفترة بين سنة ١٩٢٠ وسنة ١٩٢٣ كان رئيسا لتحرير جريدة الديلي هرالد ، التي تنتمي

لحزب العمال ، كما أن فلسفته جعلته سياسيا ، عضوا فى حزب الاحرار .

هذا من حيث الاتجاهات السياسية — أما عن تطور القصة الحديثة واهتماماتها فكان كل معاصريه من الكتاب الجادين ، مشغولين مثله بالحقيقة وبالقضايا الانسانية عامة وبقضية العلاقات الانسانية خاصة . كما كانوا منهمكين لتحقيق هذه الاهداف ، بالتجديد والتجريب فى القالب والمنهج واللغة ، حتى يطوعوا القصة كأداة لتحقيق ونقل آرائهم الاجتماعية والاخلاقية .

وهذه هى فى الواقع الخطوط العريضة لتطور فكر فورستر وفنه في المرحلة الاخيرة من انتاجه القصصى كما سيظهر في قصة «رحلة للهند» : اهتمام بالمشكلات السياسية والعنصرية مع فهم سياسى عميق ، وتوسع في دراسة العلاقات والقيم الانسانية وتدعيمها ، وحبك فى قالب القصة وفى حيلها الفنية ، ومنهجها وعناصرها المختلفة .

٢ — رحلة للهند :

والواقع أن شهرة فورستر العالمية ومنزلته فى قلوب الشرقيين خاصة — مرجعها شجاعته الادبية النادرة ، وصدقه وعدم تحيزه — تلك الصفات التى تتجلى بأبلغ صورها فى عرضه الدقيق الحى للموقف الذى يواجه الزائرتين الانجليزيتين مسز مور Mrs. Moore مس كويستد Miss Quested فى رحلتهما القصيرة للهند أثناء الاستعمار البريطانى لها ، اذ لايتورع فورستر من نقد مواطنيه ، الذين انحرفوا بحكم حياتهم في الهند كممثلين



للسياسة الاستعمارية ، نقدا موضوعيا لاذعا — ويعرض بكل أمانة ودقة خبايا الموقف ومؤثراته ، مستعينا فى ذلك بمهارته فى كشف المفارقات والمتناقضات فى أسلوب قوامه «الفكاهة المرة» كما يسميها «محمود على» أحد أشخاص القصة ، فى مستهلها .

وقد بدأ فورستر — كما قدمنا — فى كتابة قصته سنة ١٩١٢ — ولم تظهر الا سنة ١٩٢٤ — وهى فترة كفيلة بأن تتضح فيها معالم أى موقف ، وتنضج فيها مواهب أى كاتب . ولقد استقبلت «رحلة للهند» عند ظهورها فى انجلترا استقبالا فاترا . اذ لم يكن كل القراء بطبيعة الحال في تحرر فورستر وصراحته واحاطته بالموقف ، وقوبلت بحماس فى أمريكا نتيجة لشعور القراء الامريكيين بالارتفاع فوق أخطاء البريطانيين ، وبلغ الحماس لها أشده فى الهند — رغم أن فورستر ينتقد الهنود بنفس الصراحة والموضوعية التى ينتقد بهما مستعمريهم من بنى وطنه — ولكن الهنود رأوا فيها عرضا بليغا عادلا ومتعاطفا مع قضيتهم ، عرضا قلما يتاح مثله — كما وجدوا فيها تقديرا لتلقائية الشرقيين وللقيم الانسانية التى يدينون بها .

ولقد أجمع أغلب النقاد غير المتحيزين على عظمة هذه القصة وأثرها فى ابراز الحقائق المجهولة أو المطموسة بحياد ودقة . فوصفها الناقد الكبير بونامى دوبريه * منذ أكثر من أربعين عاما بقوله : «هذه القصة الشجاعة» وامتدح مابذله كاتبها من «جهود نحو الحياد والعدالة» . وقال جولبريث : « كثيرا ما يسألنى الناس عن أفضل كتاب تجدر قراءته قبل الذهاب للهند — وأنا دائما أحبذ قصة فورستر العظيمة «رحلة للهند» . اذا عرف المرء هذه القصة العظيمة فلن يفاجأ بأى شىء مما يجرى فى شبه القارة الهندية — فهى تصور خير تصوير الصراع بين حضارتين ، والشك والالتباس اللذين تتعرض لهما حياة من يعيشون بين الاثنتين » (**)

وقال جورج روزيتى G. Rosetti ، المحرر الادبى للجارديان ، صبيحة وفاة فورستر «ربما كان «لرحلة للهند» كدراسة متعمقة للصراع بين الهنود والبريطانيين اكبر الاثر فى مساعدة الانجليز على فهم المشكلة الاستعمارية فى هذا البلد» .

ولقد بيع من هذه القصة ، حتى وفاة فورستر ، من طبعة بنجوين Penguin وحدها سبعمائة وخمسين ألف نسخة ، وهى تدرس في أغلب أقسام الادب الانجليزى فى الجامعات ، لما لها من قيمة فكرية وفنية . واذا كنا قد

---

* Bonamy Dobrée, The Lamp and the Lute, London, 1929, 64.

يمتاز الاستاذ دوبريه بخبرته الواقعية عن ظروف الاستعمار فى الهند ومصر ، اذ عمل بهما استاذا جامعيا فى تلك الفترة .

** Golbraith, J.K. «James Mill's India», Encounter, March, 1968.

اعرناها اهتماما خاصا فى هذا المجال المحدود ، فما ذلك الا اعجابا بالقصة كعمل فنى منصف ، وكبرهان حى على حرية الرأى منذ خمسين عاما .

تحليل القصة : تبدو القصة لاول وهلة بسيطة تقليدية فى منهجها وسردها للاحداث ووصفها للاشخاص والمواقف والبيئة — ولكنها فى الواقع متشعبة متعددة الانماط Patterns للاشخاص والاحداث والبيئات والمواقف . وهى مع ذلك تتبع فى الاساس نمط القصة الاولى من حيث اعتمادها على اللقاءات والنقل من بيئة لاخرى والمقارنة بين فئة واخرى . كما ان لها نفس اهتماماتها بالعلاقات والقيم والمشاعر الانسانية .

والسبب الاساسى للتعقيد هو أن فورستر — ككل قصصي حديث جاد — كما يقول دوبريه — «لايكتفى بسرد الاحداث كما كان يفعل الكتاب التقليديون — ولكنه بدلا من هذا يصطحب القارىء معه الى مجرى هذه الاحداث ليريه ليس فقط ماحدث ولكن كيف حدث ولماذا حدث» .

كذلك تقارن بعض قصص فورستر بالسيمفونيات فى نمطها وتكوينها واثرها على القارىء .

لهذا يبدو ان افضل وسيلة لشق طريقنا فى هذه القصة المركبة الواسعة المتشعبة ان نتتبع انماطها او خطوطها الرئيسية وبذلك نقضى على غموضها وتعقيدها .. فاذا قسمنا الانماط الى نمط الاشخاص ونمط الاحداث ونمط المجالات أو البيئات ربما استطعنا ان نحصرها ونسبر غورها ونصل الى مدلولاتها .

فمن حيث الاشخاص نجد أن لدينا مجموعتين اساسيتين : هنود وانجليز . هنود مواطنون ، لهم تراث عريق وأديان ولغات مختلفة ، وهم تلقائيون ، اغلبهم غير «متمدينين» وتحكم كل تصرفاتهم خوفهم من المستعمر ، والمهم لامتهانه لكرامتهم وتنكره لحقوقهم المشروعة . وهؤلاء بدورهم ينقسمون الى فئات متعلمة وغير متعلمة ، والى مسلمين وهندوس — وهما فئتان مختلفتان ايضا فى وجهات النظر والتصرفات — فيتميز المسلمون بالوضوح والعاطفية والمثالية ، والهندوس بالغموض والحرص والخلط بين المادى والروحى — ومن كل من الفئتين من تعلم فى انجلترا ومن لم يتعلم — وهؤلاء اما قابلوا الانجليز المستنيرين فى جامعات انجلترا وغيرها واما لم يقابلوا غير الانجليز المستعمرين فى بلادهم فهم متحاملون عليهم يائسون من الاتصال بهم .. (وتذكرنا هذه الفئة بالايطاليين) .

واما الانجليز فهم ايضا فئتان : الحكام الاستعماريون المقيمون بالهند وهم أقوياء — دخلاء ، متعجرفون غير صالحين لما يشغلون من مناصب قيادية (وتذكرنا هذه الفئة بأسرة هريتون فى القصة الاولى) والوافدون الجدد (مسز مور ومس كويستد) الذين مازالوا يؤمنون بالمبادىء الخلقية والاجتماعية السائدة فى وطنهم الاصلى انجلترا — ويجهلون تماما ماجرى فى الهند من ظلم واضطهاد . وتجد هذه الفئة شخصا واحدا من الفئة الاولى متجاوبا ومتفاهما معها هو فيلدنج Fielding ناظر المدرسة الذى تعصمه ثقافته وعمله كمربى (لا كمستعمر) من التردى فى أخطاء الآخرين . اما القاضى العام والطبيب العام والقائد العام .. الخ فكلهم منحرفون متعجرفون واغلبهم من خريجى المدارس الخاصة — ولهذا فهم لا يلامون على أخطائهم وقصورهم بقدر ما تلام هذه المدارس ونظامها . كذلك هم يمثلون السياسة الاستعمارية الرسمية لحكومتهم ولهذا يقع ايضا اللوم عليها وهؤلاء يطلق عليهم اسم الهنود الانجليز Anglo-Indians لتفرقتهم عن الانجليز الزائرين — وعن الهنود الوطنيين .

ولكل فرد من افراد هذه الفئات جميعا مميزات شخصية تؤثر على تصرفاته وعلى الآخرين كما تتفاعل مع بيئته وتتأثر بها ومن هذا التأثير والتأثر والتفاعل تتكون الاحداث وتتابع وتتطور .

وقبل ان نسترسل فى تحليل الاشخاص نعود للنمطين الثانى والثالث والنمط الثانى هو نمط المجال او البيئة — وهو فى أوسع مدلولاته : الهند من ناحية وانجلترا من ناحية اخرى — والمجال الاول هو الحاضر الواقعى والمجال الثانى هو الماضى الذهنى (يعيش فى أذهانهم وتصرفهم) وهما بيئتان مختلفتان كل الاختلاف مناخا وموقعا وتضاريسا وحضارة الخ . فالاولى وعرة التضاريس ، حارة ، متسعة الارجاء ، قديمة الحضارة ، متعددة الشعوب والمعتقدات واللغات — والثانية حديثة نسبيا — محدودة ، باردة المناخ ، موحدة اللغة والسياسة والحضارة — تبدو جد بسيطة بمقارنتها بالاولى ، ومع ذلك فسياسيا هى الحاكمة لانها هى الاقوى بينما الاخرى هى المغلوبة المستعمرة المستغلة .

والهند بدورها تنقسم الى الهند البريطانية والهند الوطنية ، وفى الاخيرة يجد «الدكتور عزيز» مأواه بعد خيبة امله فى الانجليز بعد تجربته الاليمة معهم — اما الهند البريطانية فتمثلها تشاندرابور Chandrapore مسرح احداث القصة . وتشرف عليها تلال مارابار بقضبانها واصابعها الممتدة — ويجرى فيها النهر المقدس — وتتراكم القاذورات فى الاحياء التى يسكنها الهنود بينما يختار الاوربيون لأنفسهم المناطق المرتفعة الجميلة .

وتنقسم البيئة فى الهند الى ثلاثة اقسام أو اوجه مميزة هى نفسها اقسام القصة : **المسجد والكهوف والمعبد** .

والمسجد مدلوله المميز واثره فى الاحداث والاشخاص — فطابعه اسلامى واضح منظم ومريح — يلجأ اليه «الدكتور عزيز» ليستمد الصبر والراحة النفسية بعد الالم والاهانة اللذين جلبهما له لقاؤه مع الانجليزيتين زوجة رئيسه وصديقتها .

وفى المسجد فى بدء القصة وعند نهايتها تتم لقاءات تنتهى كلها بالتفاهم والوئام — وكأن فورستر يوحى لنا بأن مناخ المسجد موات للعلاقات الانسانية ..

وهناك **كهوف مارابار** التى تبدو شاعرية على بعد . ولكنها تمثل لمن يرتادها او يقترب منها الطبيعة الفوضوية

البدائية العدائية للانسان ولقيمه — تطمس كل الحقائق وتسوى بين الرذائل والفضائل . ويفشل فيها لقاء المستنيرين من الهنود والانجليز رغم كل مابذل من جهود لنجاحه . وترتكب فيهامس كويستد خطأ يفسد كل الموقف ، ويعقده، ويقضى على اى أمل في اتفاق بين الانجليز والهنود .. اذ تتصور فى ظلام تلك المتاهة (الكهوف) ان الدكتور عزيز المثقف المهذب ، مضيفها ، حاول الاعتداء عليها ، وتتهمه بذلك نيتعرض لاسوأ تجربة فى حياته وتتحطم على صخورها آماله فى عقد صداقات مع الانجليز ، وحبه واعجابه بهم .

والمعبد خاص بالهندوس — تقام فيه شعائرهم واحتفالاتهم وهو يمثل (كما يصوره فورستر) الارتفاع فوق الواقع (وربما الهروب منه) والخلط بين المادية والروحية — فيؤدى جودبول صلواته ورقصاته للاله وقد لطخ وجهه بالزبد ! وهو يدعو ربه دائما أن «يحضر» ولكنه لايحضر ، ويأكل كثيرا ويغنى ويتحدث كثيرا ولايفهم مستمعوه منه شيئا .

ويخلص عزيز من تجربته فى الميادين الاولين الى ان الهند يجب أن تتوحد ، وأن تلفظ كل مستعمر انجليزى اذا ارادت أن تنهض وتقف علي قدم المساواة مع باقى الدول وحينئذ فقط يمكنه أن يعقد صداقات مع الانجليز وغيرهم .

وهناك تفرع آخر للبيئة فتنقسم (تشاندرابور) مسرح القصة الى مسارح ، أصغر ، لها صفاتها المميزة وتنفرد بأحداث معينة . فهناك منزل حمد الله الاسلامى حيث يجتمع الهنود والمسلمون للغداء — وقبله يتناوبون الهوكة (ولابد أن تكون مثل الشيشة)، ويتحدثون عن الانجليز وتجاربهم معهم .. وهناك منزل ميجور كالندر Major Callender الطبيب العام ولايصح أن يقترب منه هندى وطنى الا سيرا على الاقدام احتراما واجلالا . وهو الذى تنتقل اليه مس كويستد بعد حادث الكهوف الذى يهزها . وتبقى به بعض الوقت محاطة بباقى السيدات الانجليزيات ، ليبالغوا فى الموقف ويسيئوا لعزيز .

وهناك النادى الانجليزى وهو محرم على الهنود الوطنيين ، ينفرد فيه الهنود الانجليز بأنفسهم يشربون الخمر لتنسيهم غربتهم وعزلتهم ومتاعبهم ، واذا قاموا بالتمثيل للتسلية أغلقوا النوافذ حتى لايراهم الهنود فى غير هيئتهم وهيبتهم الرسمية . وأغلب أحاديثهم فيه عن الهنود الوطنيين ونوادرهم وبساطتهم — ويشهد النادى أحداثا عديدة أهمها حفلة الكوبرى أو التقارب Bridge party التى تقام لتضييق الهوة بين الهنود الوطنيين والهنود الانجليز وتنتهى بسبب سلوك الانجليز — بتوسيعها وبزيادة التوتر — وهناك منزل فيلدنج الذى يتصل بالمدرسة ويجد فيه عزيز كل حفاوة وبساطة فيدخله ويتحدث الى صاحبه والاخير مازال في حجرة نومه ، يرتدى ملابسه ، ويرحب به منها — والمفروض انه نقيض لمنزل كالندر الذى سبقت الاشارة اليه — وفيه يعقد لقاء جميل بين الزائرتين الانجليزيتين والدكتور عزيز الهندى المسلم والاستاذ جودبول الهندوسى — ومضيفهم فيلدنج — ولايعكر صفوهم الا وصول رونى هيزلوب ، ابن مسز مور ، وخطيب مس كويستد ، وهو القاضى العام — وهو صبيانى مهتز الشخصية يمثل خريج المدرسة الخاصة بكل عيوبه .. ويستاء رونى Ronny (أو الولد ذو الانف الحمراء) كما يسميه الهنود الوطنيون لتنازل أمه وخطيبته بمجالسة الهنود — ويؤنب فيلدنج على جمعه بين سيدة انجليزية ورجلين هنديين وتركهما وحدهما — ويدعو أمه وأخته لمشاهدة البولو فى النادى ، فينفرط عقد اللقاء ويستاء الجميع بسبب عجرفة رونى وتحامله .

ومنزل عزيز الطبيب الماهر المثقف مسرح آخر لاحداث من نوع آخر ، فعزيز مريض ويزوره أصدقاؤه من الهنود الوطنيين — وكذلك فيلدنج فيسود جو من المحبة والالفة ، رغم ان حجرة عزيز ليست نظيفة ، فقد اهمل الخادم عمله، ويكثر فيها الذباب (وتذكرنا ببعض الاماكن فى مونتريانو بايطاليا فى القصة الاولى) . واذا كان بيت عزيز قادرا ، بسبب شخصية صاحبه المحببة ، على جمع الهنود والانجليز المستنيرين ، فان دكتور بانا لال الهندوسى يأتى مع مساعده الى نفس المكان — لا ليستفسر عن عزيز المريض ، ولكن ليتأكد من مرضه ، ويتجسس لميجر كالندر على زميله ومواطنه . ويقتنع بانا لال Pana Lal بمرض عزيز ولكنه اذ يقرر له أجازة مرضية يفعل ذلك لا لان عزيز يستحقها ، ولكن لانه يحتاط للمستقبل فقد يحتاج هو الآخر لاجازة مرضية وفى هذه الحالة يكون واثقا من أن عزيز سيقررها له !! وهذا هو ضمير الهندوسى عند فورستر !! وتلك هى علاقة الهنود من مسلمين وهندوس فى الهند — رغم زمالتهم .

وهناك مكتب ماكبرايد Mc Bryde رئيس البوليس ، والمحكمة وهما مسرحان لحوادث مثيرة وذات مغزى ، تتطور من الخطأ الذى ارتكبته مس كويستد فى حق عزيز ، فيعتقل وهو فى القطار عائدا من الرحلة المشئومة للكهوف — ويعتقل بدون أوراق رسمية ، ويتوافد على المكتب من الهنود الوطنيين من يخافون الاعتراض وقول الحق ولكنهم يمتلئون ثقة اذ يجدون فيلدنج الانجليزى منصفا لعزيز ، رغم تحامل كل مواطنيه الانجليز عليه .. ويشهد المكتب والمحكمة أحداثا تكذب ادعاء رونى لامه مسز مور «نحن هنا لنحفظ الامن وننشر العدالة» كما تكذب المثل السائر والمعترف به فى كل مكان آخر وهو أن «الانجليز لايجاريهم أحد فى مواجهة الازمات» .. ذلك أن هذين المسرحين يشهدان من تصرفات الهنود الانجليز مايتنافى كليا مع العدالة والحرية الشخصية والمنطق وحسن التصرف والمحافظة على الامن — فتأتى أحداثهما تعليقا حيا على ادعاءات الدولة المستعمرة انها دولة معمرة ممدينة .

وهناك مسارح أحداث صغرى أخرى كثيرة كل منها، كما قدمنا له مميزاته وجوه ومؤثراته علي الاشخاص وتطورهم .

وتحكم السماء ـ كما يقرر فورستر فى وصفه للبيئة العامة فى أول القصة ـ تحكم كل مايجرى على الارض ـ « ليس فقط المناخ والفصول ولكن أيضا متى تكون الارض جميلة ، أما الارض فلاتقوى وحدها الا على القليل ـ فقط براعم ضعيفة للازهار ـ ولكن عندما تشاء السماء يمطر المجد على أسواق تشاندرابور أو تمر البركة من افق الى آخر» .

واذا انتقلنا من تحليل أنماط البيئة وتشعباتها الى نمط الاحداث وتسلسلها (Plot) وتطورها وجدنا قوامه ثلاثة عوامل أساسية : الترتيب الزمنى ، واللقاءات بين الاشخاص ، والنقلات من بيئة لاخرى أو من موقف لآخر .

فالترتيب الزمنى مهم لان كل لقاء يبنى جزءا من البناء المتكامل الذى يستمد قوته وتأثيره ومغزاه مما سبقه ـ وهو ما يسمى بالتأثير التجميعى أو التراكمى Cumulative effect وهو هام بالذات فى بحث طبيعة العلاقات الانسانية من حيث بدئها ونموها أو عدمه ـ كما انه هام بالنسبة لدراسة نفسية الاشخاص والتأثيرات التى يتعرضون لها وردود فعلهم معها ـ كذلك يهم هذا العامل الكاتب الذى يعتمد على الاسلوب الناقد ذى الحدين Irony and satire وهو يد فورستر اليمنى فى كل قصصه وخاصة فى هذه القصة . ويعتمد على المقارنة بين القول والفعل ـ وعلى اختلاف وجهات النظر ، ودرجات فهم المواقف ، وأسس الحكم على الاحداث .. وسيتبين ذلك بطريق أوضح من الامثلة .

واللقاءات Contacts بين أشخاص القصة كلها منتقاة بدقة ، وكل لقاء له هدفه ومناخه الخاص وأشخاصه المميزون ـ وقيمة هذه اللقاءات انها تجمع بين شخصيات مختلفة فى ظروف معينة وبيئة خاصة فيحدث التفاعل بينها جميعا وتنكشف السرائر عن طريق ما ينطق به الاشخاص من اقوال واحاديث ، ويؤثرون ويتأثرون بما حولهم ، فتتطور عناصر الموقف ، ويتطور الموقف نفسه الى احداث أخرى بعد ذلك .

كذلك فاللقاءات هامة لكتاب مثل فورستر وجين أوستن ، لان من أولى اهتماماتهم دراسة العلاقات الانسانية ـ طبيعتها ومقوماتها ونشأتها وانتعاشها وضعفها أو فشلها ـ وكل هذا يتسنى تصويره وتحقيقه فى اللقاءات المنتقاه ، لانها هى المجال الذى تحيا فيه العلاقة الانسانية بكل أطوارها . وأهم ماتتصف به هذه اللقاءات عند فورستر واقعيتها وحيويتها ـ وكان مثلها حين أوستن ماهرا فى خلقها وتطورها ـ وهى مهارة تعتمد أولا على الخبرة وفهم دخائل النفس البشرية وطبائعها .

أما النقلات من بيئة الى اخرى ومن مسرح لآخر فهى كما قدمنا أساسية عند فورستر بهدف المقارنة بين مجتمع وآخر ـ بين الهنود والانجليز ـ وبين مايجرى فى انجلترا ومايجرى فى الهند من تصرفات سياسية أو قانونية، وبين اثر المسجد واثر الكهوف على من يرتاد كلا منهما (وعلى مسز مور بالذات)، وبين تصرف وخلق رونى قبل ذهابه للهند وبعد ذهابه اليها ـ الى آخر تلك المواقف والاعتبارات ذات المغزى فى القصة عامة . كما ان هناك هدف ابراز أثر البيئة على الاشخاص ـ فمس كويستد ورونى يعقدان خطبتهما فى منطقة البحيرات فى انجلترا ويفصمانها فى الهند ـ ومسز مور تعقد صداقة وثيقة مع عزيز فى المسجد فى وقت قصير ، ولكنها تفقد اهتمامها بالعالم وحتى بأولادها بعد تجربتها فى الكهوف ـ وفيلدنج يشعر بالراحة والانسجام بعد انتقاله من الهند الى بلاد البحر المتوسط .. الخ

ومن كل ما تقدم يتضح أن تسلسل الاحداث ، رغم حبكه وتشعبه عادة فى فورستر ، فهو ليس هاما لذاته . بل ان الكاتب يكيفه حسب احتياجات الموضوع وحسب أهدافه عامة . وبذلك تتهيأ له الفرصة لعرض وجهات النظر والمشارب ودخائل النفوس وردود الفعل الخ ... وهى باختصار تصوير التفاعل بين الفرد والمجتمع وبين الفرد والبيئة فى ظروف معينة ـ وتلك الظروف فى قصتنا هى : غرابة الهند ووعورتها وتنوع عناصرها ـ ثم ظروف الحكم الاستعمارى والتفرقة العنصرية وضيق أفق الهنود الانجليز وعدم تعاطفهم أو اتصالهم بالوطنيين .

وموضوع فورستر **الاساسى** الذى يحكم تسلسل الاحداث هو الذى يرد ذكره فى أول لقاء فى القصة بعد وصف مسرح أحداثها ، اذ يجتمع الهنود الوطنيون فى بيت حمد الله المحامى الهندى بناء على توجيه رؤسائه ـ وهو ناجحة مع الانجليز ؟ وفى انجلترا أم فى الهند ؟ ومع انجليز أم مع هنود انجليز ؟» ويختار فورستر لهذا الغرض عزيز الهندى المثقف ، وفيلدنج الانجليزى المستوطن المستنير ، كطرفين فى علاقة صداقة تبشر بالنجاح ـ وكل اللقاءات والتطورات التى تسبق العلاقة أو تتلوها غرضها الاساسى هو تصوير تلك العلاقة ومؤثراتها وما تصادفها من عقبات او تطورات ـ تصويرها فى جوواقعى تشوبه ظروف الاستعمار المهينة الظالمة ـ والقصور العاطفى والاجتماعى لدى المستعمرين، وخوف الشعب المستضعف من بطش المستعمر، ذلك الخوف الذى يجعله يكبت مشاعره وينافق ويخشى ذكر الحق ويفقد الثقة فى حكامه .

ويفيد فورستر أقصى فائدة من كل لقاء من بدء القصة حتى نهايتها ، ولو أن الجزء الاول من القصة (المسجد والكهوف) أكثر حيوية ووضوحا من الجزء الاخير . وتحقق هذه اللقاءات تنوعا فى وجهات النظر perspectives ويمر كل شخص من أشخاص الرواية بتجارب حية يمكن لكل منها أن تكون قصة مستقلة .

تلك هى العناصر المختلفة التى تتكون منها قصة «رحلة للهند» كان لابد من ايضاحها متفرقة ومستقلة حتى يتبين القارىء تعددها وتنوعها ودرجة تشابكها فى القصة ـ وايضاحها هو نفسه تحليل للقصة بطريق غير تقليدى ـ

ويبقى أن نرى كيف حبكها فورستر كلها حتى أصبحت جميعا كاللحن الموسيقى لا يمكن للمستمع أن يميز بين أداء آلة واخرى فالكل منسجم متعاون مترابط .

تبدا القصة كما قدمنا بلقاء المسلمين وفيه نسمع لاول مرة عن «رونى» «الولد ذى الانف الحمراء» الذى أهان حمد الله المحامى الهندى بناء على توجيه رؤسائه ـ وهو نفسه كبير القضاة وهو ابن مسز مور ، ولكنه مغاير لها تماما ، ويرجع الاختلاف بينهما الى تربيته في المدرسة الخاصة والى انحرافه كغيره فى الهند المستعمرة ـ وكما يقول المتحدثون «لايحتاج الرجل الانجليزى الى اكثر من سنتين ، والمراة الانجليزية الى اكثر من ستة أشهر لينحرف كل منهما فى الهند» وسبب الانحراف أنهم يشغلون مناصب لايستحقونها ويعيشون بعيدا عن مجتمعهم الذى يقيم سلوكهم ولا يختلطون بالوطنيين ..

ويتطرق الحديث الى الرشوة ومهارة الهنود الانجليز بالنسبة للوطنيين فى التصرف ازاءها فهم يقبلون الرشوة كما فعلت مسز تيرتون Mrs. Turton عندما قدم لها أحد المهراجات آلة حياكة من الذهب الخالص) ولا يؤدون الخدمات التى قدمت الرشوة لها ـ وبهذا لا يقبض عليهم كما يحدث للهنود المرتشين .

ويعمل فورستر على صبغ هذا اللقاء بالصبغة الشرقية الاسلامية . وفجأة يضطر عزيز للذهاب لرئيسه بناء على طلبه ـ وعزيز طبيب وميجور كالندر رئيسه ـ ولكنه لايجده ولايجد حتى رسالة منه ـ وتأخذ مسز كالندر عربة عزيز دون استئذانه ، وعندما يظهر موافقته على مافعلت ، تنصرف دون أن تشكره .. فتمتلىء نفس عزيز بالمرارة لهذا الاهمال ، ويتجه نحو المسجد يستمد منه الصبر والهدوء .

ويقابل مسز مور هناك صدفة ، وتبدأ المقابلة بسوء تفاهم ، ولا تلبث أن تتوثق بينهما عرى الصداقة لانها كما يستنتج عزيز ـ غير باقى السيدات الانجليزيات ـ انها تحترم المسجد ومشاعر من فيه وتؤمن بالله ، وتعتمد على الوجدان ، كالشرقيين ، فى الحياة وفى التعامل . ويثق فيها عزيز فيطلعها على ما يلحقه من اساءات من مسز كالندر وغيرها وينفعل وهو يتحدث :

« كان منفعلا أولا بما أصابه من اساءات ، وثانيا لانه وجد من يصغى اليه ويتعاطف معه » . ومسز مور كما تذكر هى احدى الزائرتين اللتين لم تتأثرا بعد بظروف الهند . والواقع أن التقارب بينهما أساسه انسانيتهما وتلقائيتهما ـ وهو تقييم للاثنين فى وقت واحد . وللمسجد وجوه اثره فى تلك العلاقة ـ ويسعد عزيز ويشعر براحة نفسيه قصوى بعد هذا اللقاء ـ وهو ثالث فرصة لتقييم شخصيته وعرضها للقارىء ـ ولقد تساءل أحد النقاد « شونفيلد فى مقال له (Encounter, Jan. 1962) « لماذا اختار فورستر عزيز وليس جودبول شخصا أول فى قصته ؟ » واعتقد ان وضوح عزيز وتلقائيته وصفاء ذهنه نسبيا كان لها جميعا الاثر فى هذا الاختيار ـ وهو أصلح حتما لعقد علاقة شخصية ناجحة من جودبول بشخصيته المعقدة الغامضة الوصولية .. وينجح فورستر عن طريق هذا اللقاء فى عرض تجربة ناجحة فى ربط أواصر صلة ـ انسانية جديدة .

ثم تعلم مسز مور فى سياق الحديث ـ ويعلم القارىء منها ـ ان النادى الانجليزى محرم على الهنود الوطنيين ـ وهكذا يبدأ خيطان جديدان من خيوط القصة وهو التفرقة العنصرية وعزلة الانجليز عن الهنود مما يحول دون قيام علاقات بينهم .

ثم نشهد لقاء جديدا فى بيئة جديدة ـ الهنود الانجليز ومعهم الزائرتان مس كويستد ومسز مور فى النادى الانجليزى ـ ومحور الحديث التفكه برغبة الاولى فى مقابلة الهنود والتحدث اليهم ـ وهو يمثل المواقف الاجتماعية الفكاهية فى فورستر وجين أوستن ويكشف عن قصور الانجليزيات عاطفيا وتحاملهن وتحاملهن عنصريا ، وعدم أحقيتهن للمراكز التى يشغلنها ، ويتكشف هذا للقارىء وللزائرتين ـ فيكون مثارا لتعجبهما وقلقهما ـ وتقول زوجة كالندر من تجربتها كممرضة باحدى المستشفيات .. « ان افضل خدمة تسديها لمريض هندى هى ان تتركه يموت » فترد مسز مور متسائله وقد استاءت لهذا القول :« وماذا لو ذهب الى السماء » ؟ ولكن الاخرى لا تبالى . وتقول اخرى لمس كويستد : « لا تحاولى مقابلة الهنود او معرفتهم ـ فانهم يفقدون احترامهم لنا بمجرد ان يعرفونا جيدا » وتقول ثالثة متفكهة « انها تريد لقاء الهنود .. كان المرء يستطيع تحاشى لقاءهم ! » ويعلم رونى بمقابلة أمه لعزيز وحديثها معه فيغضب ويلومها لانها لم « تتنبه بنبرات صوتها انه هندى مسلم » وهكذا تتكشف الروح العدائية وعدم الثقة والتحامل العنصرى بابلغ صورها للزائرتين الجديدتين .

ويتبع ذلك لقاء عزيز وفيلدنج فى بيت الاخير لاول مرة ـ وهو جديد أيضا فى كل شىء ولكن يعتمد على المقارنة بما سبقه من لقاءات .. فهو يصور شخصية فيلدنج المستنيرة النادرة بين الانجليز المستوطنين ومرجع ذلك ـ كما تقدم ـ انه مثقف ويخدم التربية (لا الاستعمار) . ولايعرف التحامل العنصرى لانه نشأ ونضج فى الصين حيث لاتوجد عنصرية . وتظهر ملامح جديدة من شخصية عزيز ـ وتتوطد الصلة بينهما ـ كما توطدت من قبل بينه وبين مسز مور ـ بسرعة فائقة ـ لان فيلدنج يتجاهل الرسميات ويحذف الالقاب فى معاملاته وأحاديثه ـ ويستعين فيلدنج بعزيز فى ضبط ياقته فيعيره الاخر مايثبت به ياقته هو ـ ويشكو فيلدنج من الياقة المنشاة ، فيقول عزيز انه يلبسها تحاشيا لمضايقات الشرطة اذا اكتشفوا انه هندى . اما رونى فيهتم بالياقة اكثر من اهتمامه بعلاقاته مع الوطنيين .

وتتبع هذا حفلة التعارف التى يدعى لها الهنود

الوطنيون والانجليز ليتعرفوا على الزائرتين وليضيقوا الفوارق بينهم – ويتقن فورستر تصوير الموقف بكل دقة وواقعية – فمسز تيرتون المضيفة المتعجرفة تقول ان زوجها سيحضر حالا لبدء «الشغلة» to start the thing وقد وصل الضيوف نعلا قبل المضيف – ولكنهم يقفون بعيدا ولايجدون من يحييهم – ويظهر شعور الشعوب المستضعفة بالنقص أمام المستعمر : فتحاول الهنديات الحديث بالانجليزية وهنا تنصح مسز تيرتون باقى الانجليزيات أن يكن على حذر لان الهنديات يفهمن لغتهم .. وتعتذر مور لعدم معرفتها للغة الاوردو (من لهجات الهند) لانها وصلت حديثا من انجلترا . ولكن مسز تيرتون تطمئنها بأنهم يتكلمون الانجليزية ، وتتحدث عنهم «كما لو كانوا عجائب لا بشرا» وتقول أخرى انها لاتعرف من الهندية الا أفعال الامر لانها لاتستعملها الا مع الخدم . وهكذا يخيب أمل انزائرتين فى الحفل وتخجلان لسوء معاملة الانجليز للوطنيين .

ويتلو هذا اللقاء الموقف الذى تقدم ذكره فى منزل عزيز – وهو يهيىء فرصة المقارنة بين عزيز وبانا لال الهندوسي ، فهما طبيبان ولكن الثانى يثير سخرية من حوله، لاخفائه الحقائق واخضاعها لاغراضه الشخصية .

وبعد اللقاء فى منزل فيلدنج تأتى الرحلة المشئومة للكهوف – ينظمها ويتفانى فى الكرم عزيز ليرضى الضيفتين وفيلدنج – وهو نفسه لايعرفها – ويبالغ فى الضيافة والكرم ولكن لسوء الحظ – أو بالاحرى لتأثير الكهوف العدائى والفوضوى – (وهى ترمز لوعورة الهند وغرابتها) ، تفشل الرحلة وتنتهى باعتقال عزيز الذى كان يؤجل شكر مس كويستد له حتى نهاية الرحلة . ويعتقل عزيز بكل تعنت وعنف ، فتنهار مقاومته ويفقد ثقته بالجميع ويتألم لاثر ذلك فى سمعته ومستقبل أولاده – أما الانجليز فيجدونها فرصة للتنكيل بهندى جرؤ على استضافة الانجليز والوقوف منهم ، على قدم المساواة . وتظهر السيدات عطفا مبالغا فيه على مس كويستد ، فيسمونها « الضحية » ويسمون رونى « الشهيد » . وبدل أن يحاولوا استيضاح الحقيقة يعقدون الاموروينظرون للموقف خلال تحاملهم العنصرى ، ويصممون على أن عزيز مذنب ، بينما مس كويستد نفسها غير واثقة من ذلك حتى أنها «تعاود صلواتها للمسيحية بعد أن تركتها سنوات طويلة من التحرر الفكرى» . وتحاول التغلب على تأنيب ضميرها «الصدى الذى تسمعه» دون جدوى – وفيلدنج ومسز مور واثقان من براءة عزيز – ولكن لاينصت لهما أحد – بينما يحاول رونى القاضى التخلص من أمه بارسالها لانجلترا قبل المحاكمة حتى لاتقول الحق – وهكذا نرى أنه لايحرص على العدالة رغم كونه كبيرا للقضاة .

وأخيرا يأتى موعد المحاكمة، وهو موقف حى قوى مفعم بالمعانى والنقد اللاذع – فالانجليز يأخذون مقاعد خاصة معهم للمحكمة كما يأخذون «الشامبانيا» أستعدادا للنصر ، وكأنهم ذاهبون الى مرقص أو مقهى لا الى محكمة – ويحاولون الجلوس على المنصة مع القاضى للتأثير على الشهود .. ولكن القاضى الهندى يجرؤ على أن يطلب منهم العودة لاماكنهم وهو ينظر في أوراقه .

وتنتهى المحاكمة باعلان مس كويستد تنازلها وبراءة عزيز – ويثير هذا ثائرة الانجليز فينقمون عليها ويتركونها وحيدة – أما عزيز فيحمله الهنود على أكتافهم ابتهاجا – ولكنه لايشعر بالنصر، فقد تألم كثيرا ولايمكنه أن ينسى كل ماعانى – كما أنه يشعر بالمرارة لان حريته وحرية كل هندى رهن نزوات الانجليز – يتهمونهم اليوم ويبرئونهم بعد أن يصيبهم من الاهانات والآلام مالايستطيعون نسيانه طول حياتهم ..

وهكذا يفقد الانجليز صديقا مخلصا بسبب طيشهم وتزمتهم وباختصار ينقلب عزيز ضد الكل حتى ليفقد ثقته بفيلدنج نفسه – حتى اذا ماعاد الاخير من انجلترا بعد فترة تنقشع سحب الشك والفتور بينهما ، ولكن عزيز يؤكد أنه لن تقوم بينهما صداقة مادام الانجليز يستعمرون بلده – ويؤكد أنه لابد أن يطردهم هو أو أولاده وحينئذ يمكنه هو وفيلدنج أن يصبحوا أصدقاء .

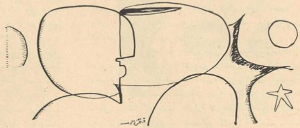
وواضح ان هذه الخاتمة للقصة لاتوحى بأن فورستر يقول كما قال كبلنج من قبل «الشرق شرق والغرب غرب .. ولايمكن أن يلتقيا» بل ان فورستر يؤكد عن طريق شخصيات عزيز ومسز مور وفيلدنج وحمد الله وغيرهم أن العلاقات الانسانية يمكن أن تقوم فى الهند (وفى مثلها بالطبع) اذا مازال عنها الاستعمار ومساوئه .

وبعد فالقصة زاخرة بالمعانى والشخصيات والاحداث ولكن المجال لا يسمح بايرادها جميعا – والافضل للقارىء بعد تلك المقدمة أن يقرأها بنفسه – وحينئذ لابد أن تتكشف له بكل معانيها وقيمها .

ومهما قيل عن القصة من أنها فقدت أهميتها لانتهاء الموقف الذى تعالجه – أو أن فورستر لا يحقق كل أهدافه وطموحه – فقد حقق فورستر الكثير – وسجل فى قصته مواقف تتكرر فى بلاد غير الهند ، وبذلك أنار الطريق لمواطنيه ولمن يجدون أنفسهم فى مثل موقفهم . واذا كان التشاؤم يغلب على القصة وأحداثها فلانها تعالج واحدة من مآسى الانسانية هى استعباد الانسان لاخيه وتحامله عليه وسلبه لحريته ولحقه فى الحياة الكريمة ، وتعالج تلك المأساة عن تجارب حية واقعية – وبروح انسانية راقية ..

وبعد فما دمنا بصدد تقييم فكر فورستر وفنه – فلابد أن نعترف له بالفضل فى تنوير الاذهان وقول الحق عن طريق فن راق سخره لتحقيق أهداف سامية وخلق تجارب انسانية خالدة .. و «رحلة للهند» لابد أن تبقى دائما مثلا قيما وحافزا قويا لكل قلب أو عقل أو قلم متحرر، يبدأ جولته منها لينطلق ويسترسل فى مجالات الفكر الحر والالتزام الادبى بأرقى صوره ومعانيه .

لطفية عاشور



شاعر من السودان

ادريس محمد جماع

د. عز الدين إسماعيل

اذا كان شاعرنا جماع يلح على تأكيد المعنى الانسانى للانسان ، كل انسان ، فانه بذلك يؤكد مرة أخرى وبطريق غير مباشر وحـــدة الانسانية ، وهو عندئذ يلتقى مع نفسه فيما سبق أن أكده لنا من ضرورة وحدة الكفاح الانسانى على المستوى الجماعى . وفى هذا وذاك يرتد شاعرنا بوضوح الى الاصل العام الاول الذى صدر عنه وهو «وحدة الوجود السعيدة» .

بين الشعراء وشعرهم غرام لايستطيعون أن يخفوه، بل قل أن نجد واحداً منهم لايبوح به على نحو أو آخر . فالشاعر عندما يحاول الاستخفاء بشخصه وراء الكلمات – أى وراء الشعر – لايكون ذلك تنازلا منه عن نرجسيته بل ازاحة لهذه النرجسية الى موضوع الشعـــر ذاته .

ومن ثم فان الشاعر – اذالم يحدثنا عن نفسه حديثامباشرا – يأخذ في الحديث عن شعره بطريقة تحملنا على الاهتمام بهذا الشعر ، الذى هو فى الوقت نفسه اهتمام فى الدرجة الاولى ، وبطريقة غير مباشرة ، بالشاعر ذاته . وهذا يفسر لنا ظاهرة غرام الشعراء بشعرهم وحديثهم عن هذا الشعر، فليس هذا الا نوعا من النرجسية غير المرضية .. التى يصاب بها كل الناس ، مع تفاوت أنصبتهم منها ، وقد نقلها الشاعر من ذاته الى مبتدعاته .

ومهما تعددت مداخل الشعراء للحديث فى أشعارهم

عن شعرهم وعن علاقتهم به فان الامر لايخرج فى تحليله الاخير عن كونه تعبيرا مقنعا عن رضاء الشاعر عن نفسه واعجابه بها . حتى عندما يحدثنا الشعراء عما يلاقونه من عذاب الكلمة الشعر ، وكيف أن الشعر بالنسبة اليهم بلاء لم يمكن دفعه ، وان ابتلاءهم به يمثل محنتهم الكبرى – حتى فى هذه الحالات لايكون الشعراء قد تنكروا لانفسهم وكفوا عن الاعجاب بها – **فالعذاب الشخصى الذى يلاقيه الشاعر من الشعر مايلبث أن يجد التعويض المرضى من الشعر نفسه ، بمعنى أن المعاناة التى يلقاها الشاعر تنتهى حين ينجز عمله الشعرى بسعادة ومتعة ورضى ،** فاذا **((السلب))** الذى يتمثل فى هذه المعاناة يتحقق **((ايجابا))** في العمل نفسه . ومن هذه الوجهة كان الوصف الذى يرتضيه الشعراء لانفسهم ، وهو أنهم «شموع تحترق لكى تنير للاخرين» ، فهذا المجاز أدل على الحقيقة من أى تعبير حقيقى ، لانه يعبر عن حالة التحول التى يؤدى فيها الفانى الى الخالد ، التى يتم فيها «الاعدام» لحساب «البقاء» ولعل فى هذا منطقا كافيا يبرر به الشعراء لانفسهم ، ونبرر به نحن كذلك ، تحملهم لالوان المعاناة فى سبيل أن يبدعوا عملا فنيا .. فهم مقتنعون بأنهم – بوصفهم أشخاصا كسائر الاشخاص – مصيرهم الفناء ، أما الفن فباق ، وهم بابداعهم للاعمال الفنية يحولون انفسهم من (كيان) متناقص حتى التلاشى الى «وجود» باق على الدوام .

وقد أجمل الشاعر السودانى ((ادريس محمد جماع)) هذه الحقيقة فى بيته الذى يقول فيه :

تذهب الســاعات من عمرى قربانا للفن

فهو يدرك جيدا أنه يقدم نفسه وحياته قربانا على مذبح الفن ، ولكن هذا الجليل الخالد – الفن – سيظل يحمل اسمه فيدخر له وجوده لا عبر الساعات والايام بل على مدى الايام وخلف الزمن . وبهذه الطريقة يهزم الشاعر الزمن ، يهزمه بفنه ، الذى يظل حيا نضرا على أفواه الناس وفى نفوسهم :

لحظات من حيــاتى أودعت سر الخلود
ولقـد تعبز أعمارا الى غــير حـــدود
أنا من نفسى الى غيرى يمتـــد وجــودى

ولااعتقد أنه من باب الصــدفة المحض أن سمى الشاعر جماع ديوانه **((لحظات باقية))** ففى ضميره أن تلك القصائد التى يضمها هذا الديوان ان هى الا تجسيم لحقائق الحياة الجوهرية التى تتجاوز الزمن دون أن تتأثر به أو تتغير بتغيره .

ويحدثنا جماع فى مقطع من مقاطع قصيدته **((من دمى))** عن موقفه من الشعر وعلاقته به ، فاذا هو فى بداية المقطع يربط بين شعره ومشاعره ، وكيف أن الشعر ليس الا تجسيما لتلك المشاعر التى تمور في نفسه مترددة بين الحزن والسرور ، مشتملة بذلك على التجربة الانسانية بكل تناقضاتها وأبعادها المتضادة .. **ولعل فى هذا تقريرا كافيا لكون الشعر هو الصورة التى يتحول اليها وجود الشاعر.** وفى ختام المقطع يتحدث الشاعر عن الشعر اطلاقا فاذا هو يتغنى به وله ، ويرى فيه الحقيقة الجوهرية المصفاة ، التى تبعث المتعة فى النفس الانسانية على مدى الزمن :

هـل ســألت الزنبق الفواح عن سر العبير
مثله أرسـل شــعرى ، انه فيض شعورى
انه آهـات أحــزانى وأنغــام سرورى
انه أنفـاس روحى واختلاجـات ضــميرى
وجد الشعر مع الاحســاس فى أولى العصور
هو فى الدنيــا مـدام عتقت منـذ دهــور
سـبح الاول فى نشــوتها مثــل الاخــير

وفي قصيدة أخرى للشاعر بعنوان **((خلود الشعر))** نجده يكمل لنا صورة العلاقة بين الشاعر وشعره ، ويؤكد لنا المضمون النهائى لهذه العلاقة ، وهو تمكن الشاعر – عن طريق الشعر – من الافلات من دائرة الفانى الضيقة والدخول الى عالم الخلود الرحب . يقول جماع :

أين سحر القصوروالجيش والجبار أين الندمان أين الساقى
قد محا كل هذه موكب الازمان حتى الصخر المشيد الراقى
سحق الدهر كل ماالهم الماضين شعرا وهاهو الشعر باقى

فهكذا أتت عاديات الزمن على كل ماكان ذات يوم يتفجر بالحياة نضحته ، ولم يبق الا الشعر ، أو لنقل لم يبق الا الشاعر من خلال ماالف من شعر .

ومن كل هذا تتضح لنا حقيقة ولع الشاعر بشعره اطلاقا ثم تعبيره أحيانا عن هذا الولع ، فليس ذلك الولع الا صورة من صور النرجسية .. وليس التعبير عنه الا نوعا من الاعتزاز بالنفس والتغنى بها .

* * *

والمألوف لدى الشعراء الذين يكشفون بوضوح عن نرجسيتهم المزاحة من خلال تغنيهم بأشعارهم ، أو تغنيهم بأنفسهم من خلال أشعارهم ، أن يكونوا رومانتيكيين فى نظرتهم الى الحياة ، وفى منحاهم الشعرى على السواء .

ومن أبرز مايميز هذه النظرة احساس الشاعر بنوع من الوحدة الصوفية التى تجمع بينه وبين الطبيعة فتجعل أحدهما مرآة للآخر ، أو تجعل الصلة بينه وبينها كالصلة بين الاوانى المستطرقة ، يصب الزائد منها فى الناقص دون تمييز ، ومن ثم تتغلغل نفس الشاعر فى الطبيعة مرة ، كما تتغلغل الطبيعة فى نفس الشاعر مرة ، وهكذا .

على أن هذا التبادل فى التأثر والتأثير يدعو الى شىء من التأمل ، اذ الصحيح أن الانسان هو الذى يضفى على الطبيعة من مشاعره ، وقديما قيـل أن الفنان يلون

الطبيعة بدمه ، وكذلك قرر **((كولردج))** في بعض أشعاره أن حلة العرس التى يضفيها الشعراء على الطبيعة هى من صنعهم ، ومن صنعهم كذلك كفنها ، أى أن الشعراء هم الذين يضفون على الطبيعة مشاعر البهجة أو الحزن ، فيرونها على هذا النحو أو ذاك ، وفقا لما يختلج فى نفوسهم من مشاعر .. وقديما تساءل شاعرنا الحزين قائلا :

فيا شجر الخابور مالك مورقا
كأنك لم تحزن على ابن طريف ؟!

كأنه يلوم الشجر لانه لم يحزن لحزنه ولم يشاركه لوعته .

وشاعرنا جماع شاعر رومانتيكى النزعة ، يؤكد لنا ذلك مايقرره عن صلة المشاركة الوجدانية بينه وبين الطبيعة . على انه لايكتفى بتقرير اتجاه واحد لحركة هذه المشاركة ، أعنى أنه لايكتفى بتلوين الطبيعة بمشاعره الخاصة بل انه يترك نفسه كذلك للطبيعة تلونها باللون الشعورى الذى تريد . يقول :

شاركتنى هذه الاكوان أفراحى وحزنى
فى هنائى يحتسى العالم من نشوة دنى
أرمق الدنيا فالقى بسمتى فى كل غصن
واذا أظلم احساسي ونال الحزن منى
شاع من نفسى شحوب وسرى فى كل كون

فيقرر هنا بوضوح أن الحركة تتجه من نفسه ، من مشاعره الخاصة ، الى الطبيعة .. وفى المقطع التالى يقرر الشاعر الحركة فى الاتجاه المقابل ، أى انتقال الشعور من الطبيعة الى نفسه ، فيقول :

مثلما تمتد للروض هناءاتى وبؤسى
يفرح الروض فتحيا فرحة منه بنفسى
ويغنى فتغنى بين أمواه وغرس
وحنان العش دفء في دمى يغمر حسى
واذا هدم شاعت وحشة منه بنفسى

فى المقطع الاول يعبر الشاعر عن النظرة الرومنتيكية للطبيعة ، وكيف أنها تكتسب ألوانها الزاهية البراقة ، أو القاتمة الماحلة ، أو لنقل بعبارة أخرى كيف أنها تكتسب الدلالة وتصبح ذات مغزى من خلال الحالة الشعورية التى يعانيها الشاعر نفسه . وفى هذا المنظور تظل الطبيعة تمثل وجودا حياديا ، **لا هو ايجابى ولا هو سلبى ، أى وجودا من نوع خاص ، فيه من الايجاب بمقدار مافيه من السلب ، أو ليس فيه ايجاب ولا سلب ، ولكنه ليس عدما** . لكن هذا الوجود يتحرك نحو الايجاب ، أى تتحدد له صفات وخصائص مميزة ، هى الصفات والخصائص التى يضفيها الشاعر نفسه على هذا الوجود . وهذا العمل الذى يقوم به الشاعر فى اضفاء الصفات الخاصة



على الطبيعة ، واعطائها اللون والطعم والمغزى ، هو عمل «انسانى» من الطراز الاول ، والمقصود بصفة الانسانية هنا هو كون هذا العمل تعبيرا عن الرغبة الكامنة فى نفس الانسان لان يجعل وجود الاشياء الخارجية امتدادا لوجوده الشخصي ، ى يصبح الوجود الانسانى محورا للوجود الطبيعى، أو مايسمى بالعالم الاصغر microcosmos محورا للعالم الاكبر macrocosmos وفى اطار هذا المعنى يمكننا أن نقول : ان الشاعر – فى مثل هذه الحالة – «يؤنسن» الوجود أو «يؤنسه» ، أو لنقل – حتى لانغضب اللغويين – انه يضفى عليه طابعا انسانيا ..

أما المقطع الثانى فيعبر فيه الشاعر عن عملية عكسية للعملية السابقة ، حيث تكون الطبيعة ممثلة لوجود ايجابى فعال ، يصدر عنه عامل التأثير ويمتد الى النفس البشرية . واذن فالوجود الطبيعى في هذه الحالة وجود قائم قبل الانسان وله صفاته الذاتية الخاصة ، والوجود الانسانى يتشكل وفقا لذلك الوجود الطبيعى وعندمواجهته له أو احتكاكه به . فعندما «يفرح الروض» – كما يقول الشاعر – تنتقل هذه الفرحة الى الشاعر نفسه فيستشعر نفس الشعور الذى تستشعره الطبيعة – اذا صح على الاطلاق أن الطبيعة فى مقدورها أن تستشعر . وهنا موضع التأمل ، فربما كان من السهل علينا أن نتمثل كيف يمكن أن «يؤنسن» الانسان الطبيعة ، ولكن من الصعب حقا نتمثل فى الطبيعة مشاعر خاصة ، وأن نتصور هذه المشاعر تنتقل من الطبيعة لكى تحرك نفس الانسان بحركتها الخاصة . ولسوف تنهار قيمة الموقف كله هنا لو بزغت كلمة «المجاز» فقيل – بلغة تقليدية – ان الطبيعة انما تستشعر على المجاز لا على التحقيق ، والا فالمستشعر هو الشاعر نفسه ، ينظر الى الاشياء بنفس عينه ولكنه يدركها بعين نفسه .. عندئذ تنهار كل الطرافة فى نظرة شاعرنا ، حيث يحال الامر فى الحالة الثانية على الحالة الاولى ، ويصبح التعاكس بين الحالتين مجرد تعاكس لفظى صرف، مجرد صناعة كلامية لاتعبيرا عن حقيقة وجودية جوهرية .

هل الامر فى هذا المقطع الثانى لايعدو حقا أن يكون **صورة عكسية لفظية لما يحمله المقطع الاول من معنى ؟** الواقع أنه كثيرا مايؤدى مجرد العكس اللفظى للمعنى الى معان جديدة لم تجل فى نفس صاحبها عند الوهلة الاولى . يحدث هذا في الكلام العادى كما يحدث فى الشعر على السواء . ومن ثم ربما كان من الصعب علينا أن نقرر ماإذا كان شاعرنا قد اهتدى الى ذلك المعنى العكسى ، أعنى تكيفه النفسى وفقا لما تبديه الطبيعة ذاتها من مشاعر ،عن طريق التلاعب بالالفاظ ، علما بأن هذا المعنى هو خلاصة مجموعة من التجارب والمواقف الشعورية التى مر بها الشاعر . والفيصل فى مثل هذه الحالة لايمكن أن يكون تقديرنا الشخصى أو تفكيرنا العقلى الصرف ، والا أنكرنا كثيرا من صور التفكير الشعرى ، وانما الواجب علينا عندئذ أن نستكشف ما اذا كان لهذا المعنى رصيد حقيقى من تجارب الشاعر ، وذلك عندما نجد أصداء هذا المعنى تتجاوب – على نحو أو آخر – فى قصائد أخرى له . **والواقع أن المتأمل فى شعر جماع سيجد مايقنعه بأن الامر هنا ليس مجرد مجاز أو تلاعب بالالفاظ ، بل تعبيرا صادقا عن اقتناع نفسى من جانب الشاعر بأن الطبيعة حقيقة قائمة مستقلة عن مشاعرنا الخاصة حتى اذا وصلنا الى مقطوعته المسماة «طريق الحياة» قرأنا فيها قوله :**

ان الحياة بسحرها   نغم ونحن لها صدى

أدركنا فى وضوح أن الشاعر لم يكن يتكلم بالمجاز بل يعنى حقيقة مايقول .

فاذا تأكد لنا صدق الشاعر فى تعبيره عن استقلال الطبيعة بكيان خاص كصدقه فى التعبير عن المشاعر الانسانية وتشكيلها للاشياء الطبيعية واعطائها مغزى – كنا عندئذ كمن يسلم بصدق مقولتين متناقضتين ، وهذا غير منطقى .

ومرة أخرى ننتبه الى أننا لانستطيع – ولاينبغى لنا – ان نتعامل مع الشعر بهذا المنطق الجاف ، فالحقائق الادبية أكثر مرونة ، وربما كانت – رغم ذلك ، أو قل بسبب ذلك – أكثر جوهرية . فالشاعر لم يتناقض مع نفسه حين جعل الانسان يؤثر فى الطبيعة كما جعل الطبيعة تؤثر فى الانسان ، بل انه بذلك قد عبر عن وجهين لحقيقة واحدة ، هى حقيقة «**التمازج بين الانسان والطبيعة**» والشاعر بذلك يخرج من المنطقة «الجدلية» ، أو – ان شئنا الدقة – يبتعد عنها ، فربما بدا من التعسف أن نطرح عليه هذا السؤال : هل الشعور (الفكر) سابق على الطبيعة (الوجود) أم أن العكس هو الصحيح ؟ فالشاعر فيما يبدو لم يفكر فى القضية اطلاقا على هذا النحو ، بل الغالب أن فكرة «وحدة الوجود» هى التى كانت فى خلفية عقله حين راح يتأرجح بين ذاته والطبيعة . **انه أقرب الى تأكيد موضوعية الذات وذاتية الموضوع ، بما يمكن أن يعنى – بتعبير آخر – تأكيد الوحدة المقدسة بين الذات والموضوع .**

وجماع فى هذا ينتمى انتماء صريحا الى مجموعة الشعراء الذين تشغلهم القضايا الانسانية ذات الطابع التعميمى ، كقضايا الحرية والعدالة والحق ، يفرون اليها لعدم كفاية فعل التمرد فى نفوسهم وعدم ايجابيته ،فيلوذون بها من حيث هى أطر انسانية عامة تمثل وحدات منسجمة سعيدة ، كتلك الوحدة المنسجمة السعيدة بين الذات والموضوع . **ولو أن فعل التمرد أدرك موضوعه المباشر ادراكا محددا ، أى تمثل الموضوع قائما بأبعاده الخاصة ومحددا فى الزمان والمكان ، اذن لوجد فعل التمرد الكامن في نفس الشاعر فرصة لان يصبح ايجابيا وفعالا .**

وربما كان من واجبنا الآن أن نحاول التعرف على أبعاد عالم جماع الشعرى ، وعلى المحاور الرئيسية التى يدور حولها هذا العالم . وربما اتضح لنا فى وقت من الاوقات الى اى مدى يرتد عالمه هذا — بأبعاده المختلفة — الى فكرته فى وحدة الوجود .

وكل من يتصفح شعر ادريس محمد جماع ويحاول تمثل البنية الفكرية لهذا الشعر أو خلفيته الفكرية —كما نقول فى بعض الاحيان — يدرك أنه قد دخل فى عالم ممزق، أو عالم يريد — أو كان ينبغى له — أن يكون موحدا ومتآلفا ومنسجما وسعيدا ، ولكنه يعانى تمزقا جوهريا بين اطاره الفكرى المجرد وواقعه المعيش ، **ومن ثم كانت مأساوية هذا العالم .**

فاذا كنا قد لاحظنا من قبل أن الشاعر قد أكد لنا الوحدة الشعورية بينه وبين الطبيعة ، وتعاكس مافى نفسه ومافيها من أحاسيس ، فاننا نقدم الآن ملاحظة جديدة هى أن الشاعر فى موقفه من القضايا الذاتية والقضايا الموضوعية على المستوى الواقعى لم يعكس نفس الرؤية ونفس الفهم، أعنى تعاكس الذاتى والموضوعى أحدهما مع الآخر ، وامتزاجهما الواحد بالآخر ، أو احتواء كل منهما على الآخر أو على قدر منه ، بل فصل هذه القضايا وتلك فصلا يعارض بل ينافى فكرته فى ذاتية الموضوع وموضوعية الذات التى استشعرها فى موقفه من الطبيعة .

وهنا يبرز لنا الصدع المأساوى الرئيسى فى عالم جماع ، ذلك العالم الذى لم يستطع أن يكون متآلفا ومتجانسا ، فهو على المستوى التجريدى عالم متمازج متآلف ولكنه على المستوى الواقعى يتلاشى فيه التوتر بين الذات والموضوع ، فتصبح الذات بعيدة بقضاياها عن الموضوع وقضاياه . وهنا يكمن جوهر مأساة شاعرنا جماع ، فقد استطاع أن يوحد بين مشاعره والبنية المادية للوجودمتمثلة فى الطبيعة ، ولكنه رغم ذلك — أو لعله بسبب ذلك — لم يستطع أن يوحد بين قضاياه الشخصية وقضايا مجتمعه. بعبارة أخرى لم يستطع الشاعر أن يرى نفسه فى المجتمع، ويرى المجتمع نفسه ، بنفس القدر الذى رأى به نفسه فى الطبيعة ورأى الطبيعة فى نفسه . **وهذا يفسر لنا فى سهولة الآن كيف يجتمع التشاؤم والتفاؤل فى شعره فالتفاؤل موقف نفسي مرتبط عنده بتحقق الوحدة الوجودية السعيدة ، على المستوى الفكرى أو التجريدى ، والتشاؤم مرتبط عنده بالواقع المعيش وعلاقاته به .** فشاعرنا متفائل على مستوى الوجود من حيث هو فكرة ، وهو فى الوقت نفسه متشائم على مستوى الوجود من حيث هو واقع . يقول :

يغالب محنتى أمل مشع   وتحيا فى دمى عزمات حر

ويقول فى مقطوعته المسماة **«ظلمات وشعاع»** (والعنوان نفسه يحمل كل المغزى الذى نستشهد له ،حيث ينقسم الوجود الى عالم مظلم كئيب وآخر فياض بالنور والبهجة) :

وفلسفتى فى الظلام الكثيف ترى لمحة من سنى ومضه

فمهما تكن المحن التى يعانى منها الانسان فى حياته الواقعة ، وفى علاقته بالآخرين ، مايزال هناك عزاء فى أشعة النور التى تلوح له بين الحين والحين وقد غمرت الكون وامتدت الى روحه فانعشت فيها الامل . وعندئذ يبدو لنا جماع وكأنه يحاول أن يتخطى اليأس والتشاؤم ، وأن يصنع من مأساة الانشقاق بين عالم الفكر وعالم الواقع كما يعيشهما بنية متوازنة لا منشقة على نفسها . ولكن هذا لايعدو أن يكون محاولة لازاحة النفس من عذاب كامن فى أعماقها ، وليس من السهل الخروج من ربقته . فالمأساة ولاسبيل الى التهوين من شأنها ، بل ربما كانت حدة هذه المأساة هى العامل الحاسم فى رؤية الشاعر للاشياءوللعالم من حوله .

وينبغى لنا أن نتوقف الآن مع الشاعر فى قضاياه الذاتية ، تلك التى تمثل جوهر المعاناة الشخصية ، التى تمثل محور التمرد — وان يكن سلبيا — على هذا العالم .

وأول مانلاحظه فى هذه الناحية هو أن الشاعر قد شغلنا بخطورة مايعانيه من عذابات وآلام حتى صار من الصعب علينا تجاوز هذا الجانب من المعاناة الشخصية كما عبر عنه فى شعره .

وكل من يراجع قصيدته المسماة **«صوت من وراء القضبان»** يجد نغمة الاسى تطالعه فيها من بدايتها حتى النهاية ، ورغم أنها قصيدة ليست بالقصيرة ، ورغم أن الشاعر قد شغلها كلها بالحديث عن معاناته الشخصية — رغم كل هذا غلبت على القصيدة مسحة التعميم وطابع الشمولية . فهو منذ البيت الاول يحدثنا عن مجهول من الخطب بالغ الخطورة فيقول :

على الخطب المريع طويت صدرى
وبحت فلم يفد صمتى وذكرى

فهذا الخطب المريع الذى طوى الشاعر صدره عليه شىء مبهم بالنسبة الينا وان كان بالغ الخطورة — فيما يبدو — بالنسبة اليه . ومن اجل ذلك فاننا لانستطيع أن نشارك الشاعر فى الاحساس بخطب لم نعرف كنهه ولا أبعاده قد يحدث فى بعض الحالات أن يوجز الشاعر فى مستهل كلامه فيجمل مايأتى فيما بعد فى القصيدة نفسها تفصيلا . وعلى هذا فاننا نشرع فى البحث فى ثنايا القصيدة عما يعيننا على التعرف على كنه ذلك الامر الجليل وأبعاده فى نفس الشاعر ولكننا عبثا نحاول التوصل الى شىء من ذلك فى القصيدة ذاتها . فى البيت الثالث من القصيدة نجد أول محاولة



للتفصيل وان ظلت رغم ذلك مغلفة بنفس ضباب التعميم الذى واجهناه فى البيت الاول .. يقول :

دجى ليــلى وأيامى فصـــول
يؤلف نظمها مأســـاة عمرى

أشـــاهد مصرعى حينا وحينا
تخايلنى بها أشـــباح قبرى

فالظاهر فى هذين البيتين أن الشاعر يحـدثنا عن مأساة كبيرة شاملة تنتظم حياته كلها فتجعل لياليه وأيامه فصولا في هذه المأساة . **ولكن أى مأساة هى ؟** لم يقل لنا الشاعر بعد مايدلنا على شىء من ذلك . الشاعر وحـــده هو الذى يحس بهول المأساة ، وهو وحده الذى يتمثلهـا عندما يشاهد الخاتمة المريرة لحياته . وليس فى مقدورنا أن نقطع هنا بأن قضية الموت مثلا ــ وهى قضية انسانية من الطراز الاول ، عذبت فكر الانسان على مدى الزمن وأثارت همومه ــ هى التى تمثل معاناة شاعرنا وقضـية عذابه ، **فليست المسألة أن نتحدث عن الموت حتى تكون هناك مأساة حقيقية ، بل لابـد أن يكون الصـــعود أو الهبوط الى موضوع الموت نتيجة تطور لمعاناة وجـــودية حقيقية .** وهذا هو الشىء الذى نعتقده فى قصيدة شاعرنا. حقا أنه يحدثنا فى البيت التالى كيف أنه يستشعر حياة السجن داخل هذا الكون على رحابته ، حيث يلوح الموت فيه للشاعر حيثما تقدم . وكأنه بذلك يتحدث عن الكون ــ الشرك أو المصيدة التى وضعت لتصيد الانسان حيثما كان . ومن هنا يجد الانسان نفسه مضطرا للتقوقع داخل نفسه ، يجتر عذاباته وأحزانه ، ثم يقع وشيكا فريســة للأوهام القاتلة .

هذه المعانى الوجودية وان أدت بالانسان الى التفكير فى مشكلة الموت من حيث هى قضية انسانية ، لم تبرزلدى شاعرنا على النحو الذى يجعل منها قضية انسانية ، بل ان الشعور ليخالجنا حينما نتأمل فى ذلك البيت بأن الشاعر لم يقصد الى الحديث عن القضية فى اطارها الانسانى ، أى عن الموت من حيث هو أكبر الهموم الانسانية ، بل قصد انى الحديث عن موت شخص حقيقى .. وهذا من شأنه أن يتضاءل بقيمة القضية حين تصبح موضوعا للتناول الشعرى ويؤكد لنا هذا الشعور قوله بعد ذلك :

حياة لا حياة بها ولكن   بقية جذوة وحطام عمر

ومع ذلك فليت الشاعر استمر في تقديم تفصـيلات من هذا النوع لمعاناته الشخصية ، اذن لحصلنا منه على مبررات نفسية قد تنجح فى أن تشركنا معه فى الاحســاس بمأساته وان ظلت فى مجملها آخر الامر مأســاة شخصية صرفا . ولكن الشاعر سرعان مايعود الى الحديث مع نفسه عن أشياء لايعرفها أحد غيره ، وهى مع ذلك أشياء ــ خطوب وليست فيما يقول ــ أشياء عادية . يقول الشاعر :



خطوب لو جهرت بها لضاقت
بها صور البيان وضاق شعرى
جهرت ببعضها فاضـــاف بثى
بهـــا ألما الى آلام غيرى
كأنى أسمع الاجيـــال بعدى
وفى حنقى تردد هول أمـــرى

فهنا نجد الشاعر قد عاد الى الحديث عن الخطوب التى ألمت به ، والتى لانعرفها منه فى شعره ، ولاسبيل الى معرفتها الا أن نسأله شخصيا أو أن نكون على صلة شخصية قديمة به حتى نستطيع الالمام بها . وليس هذا ميسرا لكل انسان ، فضلا عن أن القضية المطروحة هى قضية شاعر بعينه وشعره وليست قضية مجرد انسان . وكل ماجده فى هذه الابيات الثلاثة لايعدو أن يكون مجرد **((توصيف لنوع الخطوب التى ألمت بشاعرنا))** ، فهى خطوب يصعب التعبير عنها ، وليس ذلك الا لشدة هولها فيما يبدو . وهو حينما استطاع ذات مرة **(فى غير هذا المكان بلاشك وفى غير الشعر)** أن يجهر ببعض تلك الخطوب ويفصح لغيره عنها فانه نقل بذلك بعض مايعانيه هو شخصيا من آلام الى الآخرين الذين استمعوا اليه ، وهذا لايعدو هنا بالنسبة الينا أن يكون مجرد اخبار لنا بما حدث ، وكذلك بمــا يمكن أن يحدث لو أن الشاعر قدم الينا تفصيلات معاناته أو بعضها . والواقع أن قارىء الشعر يتوقع دائما من الشاعر أن يشركه اشراكا حقيقيا فى معاناته ، لانه بغير المشاركة يصعب التفاعل الحقيقى بين الشاعر وقارئه . ومن عجب حقا أن نجد شاعرنا يتوقع ماستقوله الاجيال القادمة من بعده عن «هول» أمره ، وماسيتولد فيها نتيجة لذلك من الحنق . عجيب هذا لان الشاعر لم يشرك قارئه المعاصر – فضلا عن قارىء المستقبل – فى الاحساس بتفصيلات حية لمعاناته .

وفى الفقرة التالية يحدثنا الشاعر عن العذاب الذى يتقلب فيه على فراشه وكيف أن هذا العذاب كفيل بأن يهز الضمائر الحية الحرة . وكأنه بذلك يحدثنا عن آلام المرض الذى يقعد الانسان فى فراشه ، فهذا المعنى يبدأ أقرب المعانى لقوله :

يقلبنى الفراش على عذاب — يهز أساه كل ضمير حر

ويؤكد ذلك المعنى البيت التا ، حيث يقول :

تطالعنى العيون ولا ترانى — فشخصى غيرته سنين أسر

فلابد أن المرض قد برى جسده حتى أصبح لايكاد يرى لشدة هزاله . ولكنه أضاف فى هذا البيت موضوع **((الاسر))** ، دون أن تكون هناك أى مقدمات خاصة لهـــذا الموضوع . ولهذا فاننا نقف عندئذ لنتساءل : **أى أسر هذا الذى يعنيه الشاعر** ؟ أهو ذلك الاسر الوجودى – اذا صح التعبير – الذى سبق أن حدثنا عنه الشاعر حين قرر أنــه يعيش فى سجن نفسه ؛ لان الكون الفسيح من حوله يرصد له الهلاك فى كل خطوة ؟ أم أنه مجرد الاسر بمعناه الضيق حين يضطر المرض الانسان لان يلزم الفراش ؟ ولكننا عندئذ لانستطيع أن نظفر باجابة محددة ، وان كان السياق يحملنا بالضرورة على أن نتمثل الاسر هنا بوصفه نتيجة للمرض الذى يقعد الانسان ويشده الى سريره .

وكما فاجأنا الشاعر بموضوع الاسر هذا اذا بــه يفاجئنا كذلك فى ختام هذه القصيدة بيد مبهمة تسلبه النوم وتؤرق حياته ، فتضيف بذلك عذابا الى عذابه . وهذه المفاجآت غير مريحة فى السياق الشعرى ، بخاصة عندما تكون بدايات لمواقف شعورية لم تتطور فيما بعد . فاليد التى فاجأنا بها الشاعر فى بيته الاخير من هـــذه الفقرة – حيث يقول :

وتسلبنى الكرى الا لماما — يد من حيث لاأدرى وأدرى

هى يد غريبة علينا وليس لها مدلول واضح أو يمكن استخلاصه من السياق ، ثم انها لا تظهر الا فى هذا البيت ، وهى لذلك تضفى جوا من الابهام قد يتفق ومطلع القصيدة ، ولكنه لا يضيف تفصيلا حيا مما نتوقعه فى صلب القصيدة .

وفى الفقرة الثالثة والاخيرة من هذه القصيدة نجد الشاعر يعزو أزمته أو أسباب معاناته الشخصية الى شر

لايعرفه على التحديد شخص غيره . وهو لذلك يدعو الله أن يقى البـــلاد من ذلك الشر الذى امتد الى حيـــاته ويستهدف القضاء عليه . شر ينزع الحياة منه نزعا رغم ما يمتلىء به صدره من حب الحياة .

عند ذلك يتوقف الانسان لكى يتأمل هذا «الشر» الذى يهدد حياة الشاعر ، والذى يدعو الشاعر نفسه الله الى أن يقى البلاد منه .. والواقع أنه من الصعب — أمام هذا التجريد أن يلمس الانسان تحديدا دقيقـا لنوعية هذا الشر الواقع بالشاعر ، الذى يخشى منه أن يقع بالبلاد . ولكن شاعرنا متناسق من نفسه تماما في هذا الابهام الناشىء عن ذلك التجريد .

هذا الاستعراض السريع لقصيدة «صوت من وراء القضبان» يقف بنا على طابع التعميم الذى يحـدثنا به الشاعر عن محنته الخاصة ، حيث تظل هذه المحنة حبيسة فى نفس الشاعر ، مبهمة الابعاد بالنسبة الينا . ومن ثم فاننا نفقد دواعى الانفعال بها ، لان الشاعر لم يشركنا فيها اشراكا حقيقيا ، ولان الشعر ذاته لم يفجر فينا اى طاقات شعورية ، بل اقتصر الامر على اعلان أن هاهنا شاعرا يتعذب وأن خطب هذا الشاعر عظيم .

وهذا النوع من «التوصيف» فى الشعر لايسعف على على أداء الهدف الحقيقى فى التعبير الفنى .. فنحن قد نتعاطف مع الشاعر عندما يحدثنا بذلك الاسلوب التجريدى عن محنته تعاطفا شكليا ، أو نتعاطف معه — اذا شئنا الدقة — من بعيد ، ولكنه لايثيرنا اثارة حقيقية الا عندما يجعل مأساته مأساتنا ، ومعاناته معاناتنا ، وبقدر أن يتحقق شىء من ذلك مع التجريد والتعميم .

واذا كان شاعرنا قد أشار اشارة عامة الى مرضه أو حالته البائسة التى صار اليها فانه ينبغى علينا أن نكون على وعى بحقيقة أن معرفتنا الشخصية بالشـــاعر شىء وتعرفنا على شخصه من خلال شعره شىء آخر .

وهذا يجرنا بالضرورة الى توضيح فكرة قد لاتكون واضحة فى أذهان الجميع ، هى فكرة التعاطف مع الشاعر أو العطف عليه . فمن الناس من يخلط بين التعاطف والعطف ، بخاصة عندما تربط الشخص بالشاعر علاقة قرابة أو صداقة أو زمالة ، وعندما تكون ظروف الشاعر المعاشية سيئة أو على غير مايرام ، فعند ذلك ينقلب عطفنا عليه — أو هو يمتد — الى التعاطف مع شعره . **وهـــذا منهج غير سليم فى تقدير العمل الفنى وفى تحديد موقفنا منه . حقا ان معرفتنا الشخصية بظروف الشاعر الخاصة قد تعيننا على الاحساس الاوضح بنبض كلماته ، وذلك عندما ينجح الشاعر فى أن يجعل من ازمته الشخصية موضـــوع انفعال مثير بالنسبة للقارىء .** وهذا لايتأتى الا عندما يجد القارىء بين يديه التفصيلات الحية التى تشكل تلك الازمة . أما أن يكتفى الشاعر بأن يعلن فى شعره عن أزمته مجـــرد اعلان فان القارىء لن يجد فى هذا الاعلان مايثير فيه التعاطف الحقيقى مع الشعر . ولهذا ينبغى أن يتضمن الشعر كل الطاقات التعبيرية اللازمة لاثارة هذا التعاطف مع الشعر ، بحيث لايحتاج الانسان الى معرفة ماهو شخصى صرف من ظروف الشاعر قبل أن يقرأ شعره .. ينبغى — فى ايجاز — أن يحملنا الشعر نفسه على التعاطف مع الشاعر ، لا ان يحملنا العطف على الشاعر على التعاطف مع شعره .

فاذا نظرنا الآن على هذا الاساس فى شعر جماع الذى يحدثنا فيه عن أزمته الشخصية وجدنا أن هذا الشعـر بمفرده غير كاف لاثارة تعاطفنا مع الشاعر . والسبب فى ذلك — عندى — يرجع الى ماسبق أن أوضحـته من غلبة طابع التعميم على معاناة الشاعر .

* * *

وأمام هذا التعميم الذى لجأ اليه الشاعر في الحديث عن أزمته الشخصية يكون من الطبيعى أن نفتقد فى شعره روح التمرد العنيف على عناصر التشويه التى تمتد آثارها الى حياته الخاصة ، بل اننا نكاد نفتقد لديه البحث عن مجرد الخـــلاص ، فالشعراء الذين يواجهون الازمـــات — سواء منها ماكان على **المستوى الضرورى أو المســتوى الجماعى أو الكونى** — غالبا مايتمردون ، سواء على أنفسهم أو على الكون أجمع ، بغية احداث تغير جذرى فى أنفسهم أو فى الحياة من حولهم .. فاذا لم تكن لديهم طاقة التمرد على هذه الصورة فان أقل مايسعون اليه هو البحث عن وسيلة لخلاصهم وخلاص العالم معهم . **فماذا كان موقف جماع بين هؤلاء وهؤلاء** ؟ اننا نفتقـد لديه — كما قررنا وشيكا — صرخة التمرد ، فهل تراه اقتصر على مجـــرد توسم الخلاص لنفسه وللكون من حوله ؟.

الواقع أن فكرة الخلاص لاتطالعنا فى ديوانه المطبوع (وهو بلاشك لايمثل كل شعره) الا فى نفس القصيدة التى فرغنا وشيكا من تحليلها . وهى تطالعنا هناك على استحياء مغلفة بنفس ضباب التعميم الذى يسود القصيدة كلها . فالشاعر بعد حديثه عن كونه رهين سجن فى هـــذا الكون الفسيح يقول :

وأحلام الخلاص تشع أنا ويطويها الردى في كل ستر

فالخلاص عندئذ لايعدو أن يكون مجرد رؤى عابرة تلوح فى الافق حينا ثم سرعان ماتتوارى .. وهذا البيت هو كل مانظفر به من الشاعر فى حديثه عن موضوع الخلاص حتى وان يكن وهما (من المفيد هنا مقارنة موقف الشـاعر العراقى بدر شاكر السياب فى قصائده التى يتحدث فيها عن مرضه الذى ألزمه الفراش فترة من الزمن ليســت باليسيرة بشــعر جمـــاع الذى يتحدث فيه عن محنته الشخصية) فان شاعرنا جماعا لم يبد اهتماما أو التفاتا خاصا لهذا الموضوع . فهو لم يحدثنا عن وسيلة الخلاص

كما تلوح له ، وكل ما فى الامر – وهذا ما يخشى الانسان تقريره – هو أن الشاعر وقد تحدث عن « السجن » استدعت لفظة السجن فى نفسه كلمة « الخلاص » .

وبعبارة أخرى موجزة نقول ان الشاعر لم تتضح له قضية وجوده اتضاحا فلسفيا ، أى لم تتحدد أمامه المعالم الفكرية لقضية وجوده حتى يبحث لها عن حل متكامل واضح الابعاد كذلك . بل ان حديث شاعرنا عن الخلاص كان بحيث يؤكد المحنة ذاتها لا بحيث يكون مواجهة صريحة لها . وكأن الشاعر بذلك لايعول كثيرا على فكرة الخلاص، رغم أننا رأيناه من قبل لايمضى فى خط التشاؤم الى أقصى مداه ، بل يدخر لنفسه دائما بارقة أمل على أقل تقدير. ولو كانت هناك خلفية فكرية موحدة ينطلق منها الشاعر فى كل قصائده لما واجهناه بمثل هذا التناقض .

* * *

وننتقل الآن الى الشطر الثانى من القضايا التى تعرض لها الشاعر ، **وأعنى بها القضايا ذات الطابع الموضوعى ، أى تلك القضايا التى لايبصر بها الشاعر عندما ينظر داخل نفسه ، بل تقع عليها عينه عندما يمتد ببصره الى الاشياء الخارجية من حوله** . وقيمة هذا النوع من النظر يساعدنا كثيرا على التعرف على وجهة نظر الشاعر فى الحياة من حوله ، وعلى نوعية العلاقة التى تربط بينه وبين الآخرين ، فالشاعر يغنى أفراح نفسه وأحزانها ، وهو فى الوقت نفسه يغنى أفراح الآخرين وأحزانهم ، بل نستطيع أن نتجوز فنقول أفراح الكون وأحزانه .

وكل من يتصفح شعر جماع يجد فيه قدرا أوفى من القصائد التى يتحدث فيها عن موضوعات ومناسبات ذات طابع جماعى . فهناك قصائده الوطنية التى يحملها كل نواياه الطيبة بالنسبة لوطنه ، ويعبر فيها عن كفاح هذا الوطن فى سبيل تحرره ، وعن البهجة التى عمت الناس عندما تحققت . ثم هناك حديثه عن «الآخر» أو اليه .وهذا الآخر بالنسبة لشاعرنا هو الانسان مجردا ، أى فى أى شكل من أشكال الحياة . ولعلنا بذلك نلمح الى شيوع خاصة التجريد فى شعر جماع ، حتى فيما يتحدث فيه عن قضايا خارجية محددة . **ان شاعرنا يحب الانسان ويمجده ،وهو يحب الانسان مطلقا لا انسانا بعينه . الواقع أنه يحب الصفات الانسانية ويمجدها حيثما تمثلت .**

واذا نحن حاولنا أن نحدد الآن المحور الفكرى المشترك فى عالم جماع الخارجى سواء فيما يتصل بالوطن المحدود أو بالانسان المطلق ، فاننا نجد محور «الحرية» هو ذلك المحور المشترك . فشاعرنا يغنى للحرية ويتغنى بها على مستوى الوطن الخاص ، وعلى مستوى الاوطان التى تحرر نفسها ، على مستوى مد التحرر فى العالم بين الشعوب، والتحرر بالنسبة للانسان الفرد مطلقا .

ويطول بنا المقام لو أننا عرضنا لكل شعره الذى يعبر فيه عن الحرية على أى مستوى من مستويات الانسانية ولكننا نكتفى هنا بالاشارة الى قصيدة من أهم قصائد شاعرنا فى هذا المضمار ، وأعنى بهما قصيدته **«أنت انسان»** .

فقد طلب شاعرنا الحرية لنفسه كما طلبها لكل انسان حرم منها . وهو يقرن فى كل مناسبة بين الحرية والانسانية حتى ليشعر الانسان أن تعريف الانسانية لديه يتركز أساسا فى الحرية . فهو حين يطلب الحرية لنفسه فانما يبرر هذا المطلب النفسى تلك الحقيقة الاولية البسيطة والجوهرية فى الوقت نفسه ، وهى أنه انسان يقول :

أنا من حقى الحياة طليقا
ليس الا لاننى انســان
وهى عندى معنى يجل ويسمو
ليس شيئا تحدده الازمان
واذا عشت فى سلام من النف
س فما همنى السر والمكان

فواضح من هذا أن استشعاره معنى الانسانية هو الذى يبرر له حق الحرية .. أما حدود هذه الحرية بالنسبة اليه فتتمثل فى كونه يستطيع أن يعيش فى سلام مع نفسه، لان الحرية معنى تستشعره النفس فى داخلها وليس مجرد انطلاق فى المكان أو انحباس فيه ، هذا يفسر لنا مرة أخرى صفة الانسانية التى يضفيها الشاعر على معنى الحرية ، بل اننا لنكاد نوقن من خلال أحاديثه المختلفة عنها أن الحرية لايمكن الا أن تكون معنى انسانيا ..

أما فيما يختص بالحرية للآخر فانها لاتنفصل فى مضمونها عن حرية الفرد ذاته ، فليس الاصل أن استشعر أنا نفسى الحرية وكفى ، بل ان حريتى لاتأخذ معناها الكامل الحقيقى الا اذا تحققت حرية كل فرد آخر أعيش معه على وجه هذه الارض . وتظل حريتى شوهاء ناقصة مالم تتحقق للآخر حريته ، يقول جماع :

ذلك الراسف فى أصفاده
والذى يعثر فى ذل الرقيق
انك المسئول عن اطلاقه
من هوان القيد مادمت طليق

وجماع يسمى ذلك «ضريبة الانسانية» ، ويمكننا أن نسميه **«حق الحياة على الحياة»** .

وعلى هذا النحو تتحقق قضية الحرية بالمعنى الانسانى سواء على المستوى الفردى أو الجماعى . وجماع يريد الحرية للانسان اذن مطلقا .. وليس غريبا منه أن يلح فى تأكيد هذا المعنى ، لانه يشعر بالاطمئنان الحقيقى – كما سبق أن رأينا – فى مجال المطلق .

كل هذا يؤكد لنا مرة أخرى أن شاعرنا متناسق مع نفسه حتى عندما يتعرض لموضوعات ذات طابع جماعى

واقعى ، فانه سرعان مايستخرج المعنى الكلى الذى يبعده عن تفصيلات الواقع ، ويرتد به على عالم الشمولية الذى ترتاح نفسه اليه ، وتشعر نفسه فيه بالاطمئنان والتفاؤل.

وربما رأى متأمل فى شعر جماع أنه لايريد أن يجعل نظرته لمعنى الحرية والكفاح من أجل الحصول عليها ضيقة ومحدودة بحدود بيئة بعينها ، وظرف بعينه ، وأنه من أجل ذلك قد ضحى بالمشاعر الفردية من أجل تأكيدالمشاعر العامة ، وأنه من هنا يمكن ضمه الى مجموعة الشعراء الانسانيين . والواقع أننا لاننكر هذا بل نؤكده ، وان كنا لانرى تعارضا مطلقا بين أن يعايش الانسان واقع أمته الخاص وأن يتعمق هذا الواقع ويعبر عنه ، وبين أن يكون لتعبيرة طابع انسانى .

أما أن شاعرنا يجرد رؤيته من التفصيلات الواقعية الخاصة ، ويوسع ذلك من نظرته حتى تتحقق لها صفة الانسانية التعميمية ، فان هذا واضح فى أكثر من موضع من ديوان الشاعر ، ويكفى مثالا على قوله فى قصيدته **«فجر من الصداقة»** :

ان اصن حـــريتى فى وطنى
صنت غيرى من طماح الداهم
قد توحـــدنا معـــا في حلم
يغمر الارض بفجر باســـم
في مـــدى أرقى وسلم راسخ
تلتقى آمـــال كون حـــالم

وعبارته الاخيرة التى يتحدث فيها عن آمال الكون الحالم توضح لنا مدى رغبة الشاعر فى توسيع نظرته الانسانية وتأكيده لما يمكن أن يسمى بوحدة الكفاح الانسانى وكأن العالم كله من منظوره انما يتحرك ، أو ينبغى له أن يتحرك ، نحو مثاله الاعلى المشترك .

هذا هو الهدف الاول والاخير من حركة التاريخ وحياة الانسان . وليس تحقق المثال جزئيا الا مجرد خطوة فى الطريق نحو تحققه الكلى . ولكى يتحقق هذا المثال فى أشمل صورة فانه يتحتم على الوحـــدات الانسانية (أى الشعوب المختلفة بعبارة أخرى) أن تتكاتف فى سبيل تحقيقه ومن هنا كان بزوغ فكرة «التعايش السلمى» بين الشعوب انبثاقا طبيعيا فى نفس شاعرنا ، وفى دعوته لها . ذلك أن تحقق الامل في «كون حالم» يقتضى تضافر الجهود لاتنافرها فى سبيل تحقيق هذا الكون أو الوجود المطلق السعيد ، لابد ــ بعبارة أخرى ــ من توحد الكفاح حتى يتوحـــد الوجود . بلابد أن تصبح الاوطان المختلفة ومافيها من شعوب كالاوانى المستطرقة ، يتأثر بعضها ببعض ويتعاكس بعضها على بعض ، حتى تستقر أخيرا عند صورة من التوحد تتلاشي فيها وجوه الاختلاف الجزئى ويتحقق مكان ذلك الانسجام وقد عبر جماع فى القصيدة التى أشرنا اليها وشيكا عن هذه التصورات حين قال :

مايريد الكون من تجـــربة
ترجع الانســـان دهرا للوراء
والذى يبـــذله من طـــاقة
مســـتحيل لدمـــار ودمـــاء
وصـــداقاتى وانســـانيتى
تتـــوارى فى خراب وعـــداء
نظرة للأمس تبدو وصـــورا
تثقل الحس بســـفك الابرياء
حســـبنا تلك المآسي ولنكن
عالما متجهـــا نحو النمـــاء
من ضمير الناس دون صيحة
مم العالم عيشى فى أخـــاء

واذا كان محور الانســـانية قد ارتبط بكل رؤى الشاعر على مســـتوى الفرد والجمـــاعة فانه يكون من الضرورى أن نولى هذا المحـــور الان بعض الاهتمـــام الخاص . فالنزعة الانسانية عبارة نصف بها كثيرا من الشعراء فى الماضى وفى الحاضر ، ويتســـع مدلولها حتى ليصبح من العسير أن يكون هناك شاعر قط لا تتمثل لديه هذه النزعة على نحو أو آخر . ويكفى ــ في الاطار الاعم لهذا المفهوم ــ ان الشعر ذاته ، كائنا ما كانت نزعتـــه ووجهته ، هو ــ أول الامر وآخره ــ تعبير عن انســـان . ولكن اتساع مدلول العبارات كثيرا ما يفقدها قيمتهـــا فى تحديد التصورات والاحكام . فاذا قلنا ان جماعا شاعر ذو نزعة انسانية فاننا بالمفهوم الواسع لهذه العبـــارة نكون كمن حصل حاصلا . ولكن الشاعر يصبح ذا نزعة انسانية بصفة خاصة عندما يحدد مدلول العبارة تحديدا خاصا ودقيقا . والمتأمل فى شـــعر جمـــاع يحس بنزعته الانســـانية بأخص معانى هذه العبارة . وقد سبق أن رأينا بعض مقدمات هذه النزعة فيما يتصل بالدعوة الى تحرر الانسان ، الفرد والجماعة ، وفى دعوته للتكاتف بين الشعوب والتعايش فيما بينها سلميا ، وفى الحلم أو الهدف السعيد الذى أراد للانسانية أن تسعى من أجل الوصول اليـــه وكل هذه نظرات يغلب عليها طابع التعميم . **وهى لهذا قد تشكل البناء النظرى لما يمكن أن نسمية مذهب الشاعر الانسانى .** ولكننا نود هنا أن نضيف أن جماعا لم يكن تجريديا فى نظرته وتناوله للقضية بشكل لم يسمح له بأن ينظر قط فى جزئيات الحياة الصغيرة التى كثيرا ما يكون لها مدلول كبير ، على الاقل من وجهة نظر المعنى الانسانى الذى نتحدث عنه . فهناك قصـــيدة له بعنـــوان **«أنت انسان»** يقدم الينا فيها بعض الصور العابرة التى يبصر بها الانســـان عبر الطريق فاذا بها تثيره وتهزه هزا عنيفا :

كل يوم صـــور عبر الطريق
تزحم النفس بها ثم تضيق
ليس ماهزك حســـا عابـــرا
انه في الصـــدر احساس عميق

هو انسانية قد وصلت
كل نفس بك فى ربط وثيق

هذه هى المقدمة النظرية التى يقدم بها الشاعر لمجموعة من تلك الصورة التى يبصر بها عبر الطريق فتصنع فى نفسه أعمق الاحاسيس .

هذه الصور الجزئية تكشف بدورها عن الجوهر الانسانى فى الانسان ، وهى فى الوقت نفسه وعلى المستوى الفردى التى هى عليه ، تعد المسلمة اللازمة لدى كل من من شأنهم أن يصنعوا فى الحياة نموذجا سعيدا لبنى الانسان .



هذه النغمة تسمو فى نفوس الانبياء
وهى فى المصلح تنساب حياة فى الدماء
وهى للخير طريق وهى للحب نداء

واذن فلاسبيل لتحقيق سعادة البشر وخيرهم وتوطيد معانى الحب والاخاء بينهم الا اذا تحقق للنفوس جوهرها الانسانى ذاك ..

واذا كان شاعرنا جماعيلح على تاكيد المعنى الانسانى للانسان ، كل انسان ، فانه بذلك يؤكد مرة أخرى وبطريق غير مباشر وحدة الانسانية ، وهو عندئذ يلتقى مع نفسه فيما سبق أن أكده لنا من ضرورة وحدة الكفاح الانسانى على المستوى الجماعى . وفى هذا وذاك يرتد شاعرنا بوضوح الى الاصل العام الاول الذى صدر عنه وهى «وحدة الوجود السعيدة» .

ولايقتصر الامر لدى شاعرنا فى تصور هذه الوحدة السعيدة للكون وقد انعكست فى وحدة سعيدة للانسان على تحققها فى قطاع عرضى من الزمان ، اى فى جيل من الاجيال بل يرجو الشاعر أن تتحقق هذه الوحدة ، أو هذه السعادة فى القطاع الطولى للزمن كذلك .. فهو لم يكن يشعر بنفسه ، أو بجيله ، بوصفه وحدة أو جزئية من الزمن منسلخة ومستقلة عن بقية الاجزاء ، بل كان يشعر بالزمن كله ، ماضيه وحاضره ومستقبله ، في وحدة كلية وفى حركة واحدة دائبة . ويتمثل احساسه بوحدة الزمن هذه بوضوح فى قوله :

انا من نفسى الى غيرى يمتد وجودى

كما يتضح ـ وان يكن الامر هنا على المستوى الجماعى القومى لا على المستوى الانسان الفرد ـ فى قوله :

فيا وطن الاحرار حبك خالد
على الدهر يبدى مظهرا متجددا
أراد لك الماضون مجدا واننا
لنحيا لتحيا خالدا وممجدا
وفى بعث ماضيك الحياة لامة
ومن أنكر الماضى فقد أنكر الغدا

ففى هذا المثال وغيره يتضح لنا احساس الشاعر بوحدة الزمن ، الذى لاينفصل عن وحدة الانسان ولا عن وحدة الوجود .

وبعد فربما كانت هذه هى الصورة المتكاملة لعالم جماع الشعرى كما قد ينتهى اليه تأمل انسان لم يشأ أن يتأثر فى تصوره لابعاد هذا العالم بأى ظروف شخصية

تتصل بالشاعر نفسه . ولهذا يمكن القول بأن هذا العالم الشعرى كان من الممكن أن يكون أكثر تبلوراووضوحا وعمقا فى الوقت نفسه لو أن الشاعر ذاته أفاد من ثقافته افادة حقيقية ، فمايزال الشعر الذى يضمه ديوانه الوحيد المطبوع بعيداعن أن يقدم الصورة الكاملة الحقيقية لعالم هذا الشاعر ومقدرته الشعرية ،، وكل من له ألف بالشعر يستطيع — مصداقا لذلك — أن يدرك أن كثيرا من قصائد هذا الديوان مبتور سواء فى آخره — وهو الغالب — او في اى موضع آخر .

أما من حيث قدرة جماع على الصياغة الشعرية فاننا نستطيع أن نقرر فى اطمئنان أنه وان يكن قد ارتبط معنويا الى حد بعيد بالنزعة الرومانتيكية فانه من حيث الصياغة لم يرتبط بمعجم الرومانتيكيين الشعرى المألوف. ومع ذلك فينبغى أن نقرر أنه لم يستطع أن يخلق لنفسه معجما شعريا خاصا ومنفردا . ولعل ادراكه الشخصى لوقوفه بين الرومانتيكية والواقعية — يقرر الشاعر فى مقدمته للديوان أنه «لايجرد الشعر من أجنحته ، ولكنه يأبى التحليق فى أودية المجهول ومتاهات الاوهام» — قد حال دون استغراقه شعريا فى معجم أحد الاتجاهين ، والتزامه نوعا من الحيدة بينهما — اذا صح التعبير ..

على أننا نستطيع الآن أن ندرك الخاصة الجوهرية للغة هذا الشاعر ومنحاه فى التعبير الشعرى اذا نحن تذكرنا الصورة المجملة للبناء المعنوى لشعره . فالواقع أنها لغة يغلب عليها طابع التجريد ، حتى عندما تعبر عن مواقف جزئية . وكان نتيجة ذلك أن فقدت هذه اللغة الى حد كبير الطابع المميز الذى يتمثل عادة فى بناء العبارة وتشكيل الصور الجزئية واستخدام الكلمات استخداما رمزيا خاصا ، فنحن مع جماع نقرأ شعرا سلسا سهلا خاليا من كل عناصر المفاجأة ومثيرات الدهشة . اننا — بعبارة أخيرة — نحس ، عندما نقرأ شعره ، كأننانتعرف عليه للمرة الثانية ، في حين أنه لم يسبق لنا قط أن قرأناه ..

وربما حسبت هذه الظاهرة — من وجهة نظر معينة — ميزة للشاعر ، فاللغة فى الفنون القولية هى — فى المحل الاول — أداة توصيل . وتؤكد هذه الاداة نجاحها فى مهمتها هذه بمقدار مايتمثل فيها من شفافية تنفذ الروح من خلالها الى الموضوع الشعرى ، وملاسة ينزلق عليها التفكير فى يسر وارتياح .

عز الدين اسماعيل



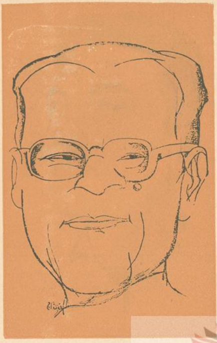
جيل ما بعد نجيب محفوظ

ان فرق ما بين الجيلين ، جيل نجيب محفوظ ، وجيل ما تلاه من الأدباء الشبان ، هو فرق مابين التاريخ والحضارة ، أعنى التعبير عن واقع المجتمع فى ظروف تاريخية بعينهـا ، والتعبير عن روح العصر فى اطاره الحضارى العام ·

على مراحل ثلاث

وعلى الرغم من المراحل التاريخية الثلاث التى عاشها نجيب محفوظ وجاء أدبه تعبيرا عنها ، فهى جميعا مرايا عاكسة لواقع المجتمع فى هذه الظروف التاريخية بالذات ، فالمرحلة التاريخية التى تمثلها روايات ··· « **عبث الأقدار** » و « **رادوبيس** » و « **كفاح طيبة** » كانت تعبيرا عن التيار القومى الفرعونى الذى اتجهت اليه الكثرة الكاتبة فى ذلك الحين ، بحثا فى أعماق النفس المصرية وتشبثا بها فى مواجهة الاحتلال البريطانى الجارف ، **والمرحلة الاجتماعية** التى استهلها بروايته « **القاهرة الجديدة** » وأنهاها برائعته ثلاثية « **بين القصرين** » كانت تعبيرا عن مجتمع يعانى دراما التغيير ، ويضع أخلاقياته الاجتماعية ومثله العليا السياسية ، بل يضع معنوياته كلها فى أتون ثورة اجتماعية بالغة التأثير ، **أما المرحلة الثالثة والأخيرة** التى أطلق عليها اسم **الواقعية الجديدة** ، والتى تبدأ بروايته « **أولاد حارتنا** » وتنتهى – حتى الآن – بروايته الشهيرة « **ميرامار** » فقد جاءت بعد الثورة ·· خروجا من بقايا المعنويات القديمة ، وبحثا عن قيم أخرى جديدة سواء فى الفن أو فى الحياة ·

وهذا معناه بعبارة أخرى أن نجيب محفوظ فى مراحله الأدبية الثلاث ، كان فى أولاها انعكاسا **للثورة الوطنية الكبرى ·· ثورة ١٩١٩** ، وكان فى الأخيرة انعكاسا **للثورة الاجتماعية الكبرى ·· ثورة ١٩٥٢** ، وكان فى المرحلة الوسطى تعبيرا عن فترة ما بين الثورتين ، أقول أن نجيب محفوظ فى هذه المراحل الأدبية الثلاث كان تعبيرا حادا وصارخا عن واقع مجتمعه فى ظروفه التاريخية المتغيرة ، **وما هكذا جيل الشبان الذين جاءوا فى ظروف أخرى مغايرة ، أصبحوا فيها أكثر انفتاحا**



جلال العشرى

على العصر بدلا من انغلاقهم داخل محارة المجتمع، وأكثر وعيا بمعركة الحضارة بدلا من اتكالهم على حتمية التاريخ •

ولئن جاز لنا أن نضع أيدينا على عتبة زمنية معينة نتخذها مؤشرا لهذا التحول الكبير ، لاستطعنا أن نجدها فى **عام ١٩٦٧ وما تلاه من أعوام** ، لا لأنه عام النكسة فحسب ، وهو العام الذى خرجت فيه النفس العربية من الأطر المعنوية القديمة لتواجه تحديا حضاريا من نوع خطير ، تحديا يجبرها على أن تخوض غمار نقد عنيف للذات ، وأن تضع تراثها الروحى كله موضع الامتحان العسير ، وأن تعيد النظر فى مضمونها الحقيقى استبصارا بنواحى القوة واستئصالا لنواحى الضعف • **ولكن لأنه بالاضافة الى ذلك • العام الذى شهد وماتلاه تحولا جذريا خطيرا سواء فى خريطة الأرض أو فى اجواز الفضاء أو فى ضمير الانسان •**

فعلى خريطة الأرض تصاعدت الثورات المدوية التى تمثلت فى ثورة فيتنام ، ثورة كوبا ، ثورة انجولا ، ثورة نيجيريا ، ثورة الكونغو ، ثورة القدس أو ما اصطلح على تسميته بأزمة الشرق الأوسط ، وكلها ثورات تتخذ فى ظاهرها الاقتصادى شكل مواجهة الدول النامية لقوى الاستغلال الامبريالى ، ولكنها فى حقيقتها الحية تعبير حضارى عن شعور الرجل الأسود والرجل الأصفر بضرورة فرض وجودهما على الرجل الأبيض ، **والتحامهما معا فيما أصبح يطلق عليه اسم العالم الثالث •**

وفى اجواز الفضاء تكاثرت الرحلات الفضائية حتى استطاعت بالفعل أن تغزو القمر ، وأن تضع على سطحه قدم الانسان ، وأن تعود ببعض من ترابه وأحجاره عاقدة بذلك قرانا سعيدا بين الأرض والقمر ، **والدلالة الحضارية لهذا الحدث هى دخول الانسان فى عصر حضارى جديد ، لا تقف فيه مدركاته عند حدود كوكبه الأرضى بل تتعدى ذلك لتشمل الكون كله ، وليصبح الوعى الكونى سمة من سمات الانسان المعاصر •**

أما فى ضمير الانسان فقد حدث ذلك الزلزال



حسن محسب

الباطني العنيف أو البركان الروحي الأشد عنفا، الذى تمثل فى ثورات الشباب على كل ما هو تقليدى ودجماطيقى ومضاد لروح العصر ، وعلى كل ما يقيم الأسلاك الشائكة بين البلد والبلد ، بين اللون واللون ، بين العقيدة والعقيدة ، بين الطبقة والطبقة ، بين المواطن والانسان • وهى وان كانت ثورات سلبية اتخذت طابع الرفض والتمرد والاحتجاج ، الا انهـا تنطوى على قوة المعـارضة ، وايجابية البحث عن ايديولوجية انسانية جـديدة ، تكون أكثر احتواء لمتطلبات الانسان المعاصر ، وأكثر تعبيرا عن قيمه ورؤاه ومعاييره الجـديدة ، **ولم تقتصر هـذه الثورات الشبانية على دول العالم الرأسمالى بل تعـدت ذلك الى بعض دول العالم الاشتراكى والى بعض دول العالم الثالث ، مما يدل دلالة واضحة على ان هذه الثورات لم تكن حركة فوضوية ، ولا كانت مظهرا من مظاهر الانحلال ، وانمـا كانت فى صحيحها طرحا لمشكلات جديدة لا تجـب عليها مجمـوعة الاجابات الجاهزة التى ظن التقليديون انهم يسـتطيعون أن يواجهوا بهـا كل موقف جـديد •**

واقع حضارى جديد

فى تيار هذا الواقع الحضارى الجديد ، وعبر هذه الشبكة المتداخلة من المواصلات الثقـافية واصـداء العصر يصبح لزاما علينا أن نتنـاول انجازات الأدباء الشبان فى الثلث الأخير من القرن العشرين ، **وهى الفترة التى تشهد النهاية والبداية معا بالنسبة لجيلين من الأدباء ، جيـل الرواد الذى يمضى وجيل الشبان الذى يجىء •**

يقول **نجيب محفوظ** اجابة على سؤال من سأله: « **من من بين شباب الكتاب ــ بدون مجاملة أو احـراج ــ يمكن أن يعتبر امتدادا حقيقيا لخط نجيب محفوظ ؟** »

يقول : « أما عن كتاب الشباب فقد قرأت لثلاثة منهم هم : « **عبد الحكيم قاسم ، ويوسف القعيد ، وسمير ندا** • وقد بدأوا من حيث انتهينا ، أما أين ينتهون فأمر يصعب التنبؤ به ، ولكن الأمل معقود عليهم أو على أحدهم فى البلوغ بالرواية العربية الى المستوى العالمى » •

وفى تقديرى أنه لو قدر لنجيب محفوظ أن يقرأ هذه الرواية « حلم الليل والنهار » لما تردد فى أن يضيف الى هذه الأسماء الثلاثة اسم •• **حسن محسب** •

والصحيح ان هذه الأسماء الأربعة استطاعت بشكل ما أن تعلن عن وجودها ، وأن تجـاهد جهادا مريرا لكى تقول شيئا بعد نجيب محفوظ• **ورغم الطريق العريض الذى رصـفه لهم هـذا الرائد وهو طريق « تأصيل » الرواية العربية ، فان المسئولية الملقاة على عاتقهم لا تقل فداحة وخطورة ، وهى مسئولية « تعصير » الرواية العربية والخروج بها من اطار المحلية الى حيث رحاب الفن العالمى •**

بعد هؤلاء جميعا يجىء **حسن محسب** بعـدا رابعا يضاف الى أبعاد الرواية الواقعية الجديدة ، فلئن كانت الواقعية الجديدة قد اتخذت عنـد عبد الحكيم قاسم طابع الوصف التسـجيلى ، واتخذت عند يوسف القعيد طابعا رمزيا ، وعند سمير ندا ذلك الطابع التجريدى ، فها هى عند **حسن محسب** تحلق فوق كل هذه الأبعاد الثلاثة غير منفصلة عنها ، ولكن آخذة من كل منها متفاعلة معها جميعا فى تركيبة عضوية جديدة • فروايته التى تتناولها الآن **« حلم الليل والنهار »** لا تخلو من عنصر الرمز ، ولا تتحاشى جانب التجريد ، ولا تغرق تماما فى طابع الوصف التسجيلى ، ولكنها تأخذ من كل من هذه الأبعاد الثلاثة على نحو يجعل منها بعدا رابعا •

واذا كان كل من هؤلاء الثلاثة قد فض بكارته

الأدبية فى عمله الروائى الأول ، فحسن محسب على العكس منهم ، كان قد فضها من زمان فى محاولاته الأدبية الباكرة التى كانت بمثابة الارهاص بهذا العمل الروائى الأكثر نضوجا ، والأبعد رؤية ، فقد طرق هذا الأديب باب الحياة الأدبية بمجموعته القصصية الأولى « **لحظة حب** » التى صدرت عام ١٩٥٨ والتى كانت أقرب الى تحسس الطريق، أو كانت مجرد تمرين لأصابعه الخمسة ، واذا كانت هذه المجموعة لم تفتح لصاحبها باب الحياة الأدبية ، فقد فتحت الطريق أمام مجموعته الثانية « الكوخ » التى صدرت عام ١٩٦٤ معلنة بحق عن مولد هذا الأديب ·

ففى « **الكوخ** » رؤية واضحة للقصة القصيرة ومفهوم متبلور عنها ، وفيها أيضا المعالجة العصرية للمضمون ، فضلا عن الأسلوب المعجون بالروح المصرى الصميم النابع من جوف القرية أحيانا ، ومن قاع المدينة أحيانا أخرى ، وأحيانا أخيرة من قلب العاصمة ·· من القاهرة ·

واتساقا مع هذا الأسلوب الذى هو أقرب الى روح الشعر كسى الكاتب شخصياته بنوع من الكآبة الرهيفة والحزن الشفاف ، ولم يحفل بعالم الواقع الخارجى مقدار حفاوته بالعالم الداخلى للانسان ، فالواقع الخارجى كثيف وضاغط ، اما العالم الداخلى للانسان ففيه على الأقل اشعاعة الأمل وخضرة الطريق الى السماء ، وكأنما الحزن والمرارة وزيف الواقع هو الذى جعل أبطال «**الكوخ**» ينطوون على أنفسهم ، يجترون أشواقهم، ويحلمون بعالم أضيق مافيه يتسع لكل أحلام الانسان ·

وكشأن العمل الباكر جاءت «**الكوخ**» تعبيرا عن ذات الفنان وتصويرا لهمومه الذاتية وأشواقه الخاصة ، وهى هموم وأشواق أقرب الى الرؤى التى تطفو فى هدوء ، وأبعد عن الانفعال المضطرب الذى يصاحب الحركة الخارجية ، ألم يكن دافع الكاتب الى الكتابة هو هروبه من ظروفه الاجتماعية السيئة ومحاولته تحقيق التوازن بين العالم الذى يعيشه والعالم الذى يتمناه ؟! أسمعه يقول : « **فى المدرسة ·· ازداد احساسى بالفروق الطبقية ، ومن ثم دفعتنى الضغوط الحادة التى تعانيها أسرتى ، الى ادمان القراءة هربا من الظروف الاجتماعية السيئة ، الى ذلك « العالم الساحر » الذى أجده على صفحات الكتب ··· ومن ثم بدأت أولى محاولاتى للكتابة ·· وجدتنى أواصل الكتابة كعملية خلق ورؤية ، لعلنى أحقق التوازن الذى أفتقده فى حياتى بين ما أريده ·· وما أعيشه بالفعل** » ·

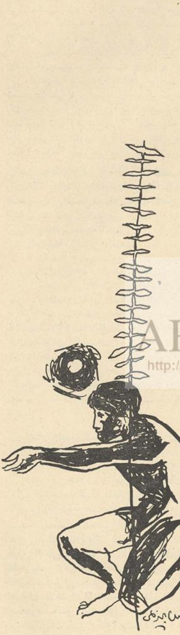
ومهما بدا لنا فى هذه المجموعة من سلبيات ، فلعل أبرز ما فيها انها مجموعة قصص قصيرة وليست شيئا آخر ·

أما مجموعته « **التفتيش** » التى صدرت عام ١٩٦٧ فليست لها شخصية فنية محددة ، فهى تنقسم الى ثلاثة أجزاء ، الجزء الأول بعنوان « **التفتيش** » والأخير بعنوان « **قصص أخرى** » يصل عددها الى سبع قصص ، تسرى فيها جميعا روح القصة القصيرة ، وتبرز منها آخر قصة وهى « **عباس ومنصور** » التى تقارن بين نظرتين أو جيلين من أهل الريف ·· جيل قديم كان يرحل الى القاهرة هربا من تخلف القرية وكسادها · وجيل جديد يتطلع الى أسوان ويرى فيها خيره ومكسبه ، بعد أن ازدحمت العاصمة ، ولم تعد تحتفل بالوافدين اليها من القرى · وبعد أن يحقق عباس نجاحه فى أسوان ، يدعو والد منصور ابنه الهائم على وجهه فى القاهرة ، يدعوه للتوجه الى أسوان ·· أرض الخير الوفير ·· والغد القريب·

ومهما يكن من أمر هذا الجزء الاخير بقصصه السبع ، ومهما يكن من قدرة الكاتب على معالجة كل قصة من هذه القصص القصيرة ، معالجة تتراوح درجة الحبكة فيها بين التماسك الذى يصل الى حد الآلية « **المشكلة** » و « **صخب الصمت** » ، والتلقائية التى تصل الى حد ضياع الرابطة الفنية « **الحلال** » و « **نفوس عنيدة** » ، ومهما يكن من تطور نظرة الكاتب الى مفهوم القصة سواء فى بناء شخصياتها وابراز ملامحها الداخلية والخارجية، أو فى ايجاد الاتزان بين عناصر قصصه محافظة على وحدتها الفنية وأسلوبها اللغوى ، فان الذى يقال فى أمر هذه القصص السبع أنها ضلت طريقها الى هذه المجموعة ، التى لم يكن يكفى الكاتب أن يطلق عليها اسم « **التفتيش** » وانما كان ينبغى أن يضيف اليها اسم « **المنفى** » جاعلا من الاسمين معا « **المنفى والتفتيش** » عنوانا لهذا العمل الأدبى ·

فهنا « **ثنائية قصصية** » على جانب كبير من الطرافة سواء فى شكلها الفنى أو فى مضمونها النفسى والاجتماعى ، **كل وجه من وجهى هذه الثنائية يحتوى على أكثر من قصة قصيرة يلفها جميعا مناخ فكرى وفنى عام ، بحيث يشكل منها**

فى النهاية وحدة فنية ان لم تكن متكاملة فلا أقل من أن تكون متجانسة ، فاذا كانت قصة «**المنفى**» تدور فى ارجاء المدينة ، فان قصص « **التفتيش** » تدور فى جوف القرية ، واذا كانت الأولى تعبير عن الداخل ·· داخل النفس البشرية فى مواجهة كل أولئك الأغيار ، فان الثانية تصوير للخارج أو للواقع الخارجى بكل ما فيه من أشياء وأشخاص · **الأولى رواية قصيرة لم تتم ، أما الثانية فقصص قصيرة تتطلع الى أن تكون رواية !**



أما رواية « **المنفى** » فتقع فى أربعة فصــول صغيرة ، وتدور فى مجمــوعة أماكن متعــددة ، **وتستعرض شخصيات مختلفة** ومواقف متباينة ، ولكن هذا جميعه يستقطبه « **حسام** » فتى القرية الذى هجرها وجاء يعمل بالمدينة صحفيا فى احدى الجرائد المسائية · وفى هذا العمل يتعرف على الكثير مما لم يكن يعرفه ، يتعرف على **الزيف عندما يمشى فى الطرقات ، وعلى الكذب عندما يرتدى أزياء الرجال ، وعلى الأقنعة عندما تتحول لتصبح هى والناس سواء** ، ويتعرف على فتاة جميلة تعمل راقصة بأحد النوادى الليلية فيصدق دعومها ، وبشهامته الريفية يتزوجها ، ولكنها ظلت تمزق كرامته كل ليلة على موائد الزبائن حتى طلقهــا خاسرا بذلك ماتبقى له من أموال · وخاسرا أيضا ماتبقى له من حب أهله وقريته · ويتعرف على أخرى تعمل فى خلية تنتمى الى منظمة كبرى ، فيتزوجها أملا فى أن يحقق لحياته توازنا فكريا واجتماعيــا ، ولكنه سرعان مايجد نفســه فى السجن ، وسرعان مايخرج من السجن ليجد ان زوجته كانت قد طلبت الطلاق · **أما عمله فى الجريدة فيظل شكلا بلا مضمون ، قلما بلا مداد ، فلا شىء يستفزه ، ولا حادثة تستثيره ، ولا تتحرك فى نفسه خالجة ولو اندلعت الحرب بسبب كوبا أو بسبب توحيد ألمانيا أو بسبب الحدود بين الهند والصين** « لقد مللت الحياة فى القاهرة ·· بل اننى كرهت الذهاب الى العمل كل صباح ، لأننى عندما أدخل المدينة أشعر بأننى أدخل مكانا مغلقا مليئا بأشياء غير طيبة » ·



وازاء هذا الشلل الذى أصاب قلمه وروحه ، لا يملك مدير التحرير الا أن يستغنى عن خدماته، وكمن ينتظر هذا القرار ، يلوذ حسام بمكان عند أطراف المدينة ، ينأى به عن ذلك التنين الذى له ألف ذراع ، وليكن هذا المكان ما يكون .. ليكن منفى طالما انه يبعده عن عذابات المدينة ، وعبثا تحاول صديقته سهير أن تعيده اليها ، وعبثا يحاول زملاؤه أن يعيدوه الى الجريدة ، هناء فقط الفتاة الريفية الساذجة التى تمثل كل معانى الحب والخير والأمل هى التى استطاعت أن تعيده الى نفسه فى هذا المكان النائى البعيد ، ولكن هناء يحدث لها ما يدفعها الى الانتحار ، وبموتها يموت فى نفس حسام كل معنى وكل قيمة وكل مثال ، فلا يملك بعد أن اختلت أمامه قوى المجال ، وفقد القدرة على الفعل ، وعلى الحركة الموضوعية الا أن يهرع الى القوى الغيبية ، الى مقام السيدة زينب عساه أن يجد فى رحابها الأمان .

خماسية القصة القصيرة

وبهذه النهاية الناقصة أو التى لم تتم تنتهى رواية « المنفى » بفصولها الأربعة الصغيرة ، لتبدأ مجموعة « التفتيش » بقصصها الخمس القصيرة ، التى تحاول بشكل أو بآخر أن تتزيا بزى الرواية . وهى وان اتخذت شكل الخماسية القصصية الا أن لكل منها عنوانا جانبيا ، ويلفها جميعا جو واحد هو جو القرية ، ومصدر واحد هو التراث الشعبى سواء تمثل هذا التراث فى عادة أو فى سيرة أو فى قول مأثور . وعناوين القصص تدل على روحها : **هزيمة أبو زيد ، بنت المليجى ، الولد مخيمر ، الزناتى أبو خليفة ، الشرارة .** وكأنما استمدت من تجربة واحدة أراد كاتبها أن يعبر عن جوانبها المختلفة أو أن يستوعبها وهو يصورها واحدة بعد الأخرى .

فالقصة الأولى « **هزيمة أبو زيد** » تدور حول مأساة الفلاح الذى يحرم من عرق جبينه ومن جنى ثماره رغم حاجته المأساوية الى هذه الثمار ، فأبو زيد يمنعه ناظر التفتيش من دخول حقله وجنى ثماره ، وانما القطن يجنيه الناظر بمعرفته هو ولمصلحة الأميرة ، وتكون النتيجة الجوع والخراب وهزيمة أى فلاح حتى ولو كان أبو زيد، وحتى لو رسم صورة السبع على ساعده الأيمن: « **فدادين كثيرة يا دياب .. زرعناها ونقينا اللطع والدودة منورق القطن على نور الفوانيس والكلوبات .. وطاب المحصول ، ويضحك علينا الناظر ويمنعنا من جمع القطن ، وزينب ويونس مخطوبين من ست سنين** » .

والقصة الثانية « **بنت المليجى** » تجىء تأكيدا لهذا المعنى وتصعيدا له ولكن فى اتجاه آخر ، فهى تصور الظلم الواقع على الفلاح والذى لا يقف عنده وحده ، بل يتعداه حتى يصل الى أهله وأسرته ، فبنت المليجى تضطر الى العمل فى التفتيش حتى تعول والدها المريض رغم ماتلاقيه من ترحيب الخولى تارة وترغيبه تارة أخرى ، ويقف دياب ابن الكفر عاجزا عن الدفاع عن شرف بنت المليجى رغم صورة السبع المنقوشة على ذراعه الأيمن .

أما « **الولد مخيمر** » فهو ابن سليمان سائق حنطور الأميرة الذى أنقذ حياتها من حية كبيرة تعرضت لها فى الطريق ، ويظن نفسه بطلا بين أهل الكفر ومقربا لدى الأميرة ، وتضطره الأميرة فى اليوم التالى أن يسوق الحنطور بسرعة كبيرة حتى ينقلب بهما فى الترعة ، وتنقذ الأميرة أما سليمان فيسوقه الناظر الى عذاب الضرب ، والى الطرد من التفتيش ، فيعود الى ابنه « مخيمر » **بطلا بلا بطولة ، وأبعد ما يكون عن رضا الأميرة .**

وتجىء القصة الرابعة صورة مأساوية لعبث الاقطاع بأقدار الفلاحين ، فالزناتى أبو خليفة يؤخذ ابنه عويس الى الدوار هو وجمع من شباب الكفر كى يذوقوا عذاب الضرب أمام عينى الأميرة ، ويثور عويس فى وجه « أبو عطية » خفير التفتيش حتى يقتله ، وبدلا من أن يلقى به فى السجن تصطفيه الأميرة خفيرا جديدا ، وتنصبه جلادا على أهالى الكفر ، وتضطره الأميرة الى أن يضرب زوجة



دياب ، فيؤلب عليه أهالى الكفر ويحاصرونه أمام بيته مقررين قتله ليلا وعلى مشهد من الجميع ، وأمام استغاثة عويس لا يملك الزناتى أبو خليفة الا أن يخرج شاهرا فأسه ليكون مقتل ابنه بيده هو لا بأيدى الآخرين ·

وأخيرا تجىء « **الشرارة** » ايذانا بانتهاء هذه الحقبة من تاريخنا الاجتماعى حقبة الاستغلال البشع للفلاح النابت فوق ضفاف النيل ، وللأرض التى استخلصها شبرا شبرا من رمال الصحراء وفيضان النهر · وهى تدور حول «**عويس جديد**» يجىء الى الكفر هربا من القصر والانجليز اللذين شاركا فى حرق القاهرة ، ويكون لقاؤه مع الزناتى الذى يجد فيه بعثا لابنه الذى راح ضحية للأميرة· ويحتضنه الرجل ويأويه ، ويحتضنه دياب وزوجته أم العيال ، ويحتضنه من بعدهم كل أهالى الكفر · وقال لهم الزناتى « **انه رجل ولا كل الرجال ، حارب الانجليز فى التل الكبير ·· وفى القنال ·· وكان سيقتل الملك ·· أتعرف ما اسمه يا دياب ؟ اسمه عويس ! ·· اسمه عويس يا رجال ! ·** »

وتعلم الأميرة بخبر الغريب ، فتستدعى الشرطة فورا لمحاصرة دار الزناتى ، ولكنها لاتفلح فى القبض على عويس وان أفلحت فى القبض على الزناتى ، ويساق الرجل الى قصر الأميرة ليلاقى ألوان العذاب ، ولكن ضمير الكفر كله يكون فى حالة يقظة وتأهب فلا يلبث الأهالى وعلى رأسهم دياب أن يهبوا لانقاذ الزناتى ولو كلفهم ذلك حرق القصر وقتل الناظر ومحاصرة الأميرة · **ويكون دياب هو الفداء لهذا الحريق ، ويكون دمه هو الزيت الذى توقد به شرارة الثورة ·**

وبهذه النهاية المؤسية ولكن فى انتصار ، والمنتصرة ولكن بدم التضحية وعبر طريق الفداء ، تنتهى خماسية «التفتيش» التى تتكامل فيما بينها مضمونا وتتطلع من حيث الشكل الى أفق الرواية، والرواية التى تقوم أصلا على تعدد مجال الرؤية· والذى حدا بى الى الوقوف وقفة أطول عند هذه

الخماسية « **التفتيش** » هو انها بالاضافة الى رباعية « **المنفى** » تعدان ـ شكلا ـ ومضمونا ـ بمثابة القنطرة الأدبية التى عبر من فوقها حسن محسب الى حيث عمله الروائى المتكامل « **حلم الليل والنهار** » فاذا كانت مجموعته الثانية « **الكوخ** » تعبيرا عن « **الرومانسية المنهنهة** » وكانت مجموعته الثالثة « **التفتيش** » تعبيرا عن « **الواقعية اللصيقة بالأرض** » فان هذه الرواية بحق انتقال بصاحبها الى مستوى الواقعية الجديدة ·

نحو الرواية الواقعية الجديدة

وفرق ما بين الواقعية التقليدية والواقعية الجديدة ان الأولى تعتمد على الحياة نفسها من حيث هى مضمون العمل الفنى ، فيعمد الكاتب الى تصويرها ذلك التصوير الوصفى الدقيق الذى يكشف عن مساراتها القائمة ويبلور أبعادها الراهنة ويستخرج منها ماتتضمنه من قيمة ومعنى، أى ان الحياة **بما تنطوى عليه من احياء وما يعتمل فى نفوس هؤلاء الأحياء من وجدانات نفسية واجتماعية ، فضلا عن محاولة تصوير هذا كله ذلك التصوير الفوتوغرافى الذى يهتم بتفاصيل الأمكنة وهيئات الأشخاص على نحو يوهم القارىء بأن ما يقرؤه حقيقة لا خيال هى مادة الكاتب الواقعى التقليدى** ، على العكس تماما مما نجده فى الواقعية الجديدة حيث المعانى والأفكار هى الركائز المحورية التى يدور حولها الكاتب أصلا متخذا من الواقع وسيلة للتعبير عنها ، بمعنى أن الواقع الخارجى بكل ما ينطوى عليه من حياة وأحياء ، من أحداث وملابسات لا يعود مادة للتصوير بمقدار ما يصبح أداة للتعبير ، **فبعد ان كانت الحياة تسبق المعنى الفكرى باعتبارها الواقع أصلا ، أصبحت المعانى الفكرية هى التى تتخذ من الواقع الخارجى مظهرا من مظاهر التعبير·**

وهذا ما نراه واضحا فى « **حلم الليل والنهار** » فهنا رواية ترتكز على عدة محاور رئيسية يبدأ

منها الكاتب ويعود اليها أبدا ، مطورا اياها ذلك التطوير الذى يصعد بها فى النهاية الى لحظة التنوير ، والفكرة المحورية عند الكاتب هى ضرورة وصل الثقافة بالحياة أو بالواقع العملى الحى ، **لأن الثقافة ان لم تترجم الى سلوك وفعل فهى ليست أكثر من حشو وثرثرة ، وان لم تلتحم بارض الصراع والعمل فهى كنسيج العنكبوت يثير العجب بدقته ولكن لا نفع فيه ولا فائدة .**

« لأننى فلاح لا يمكن أن أنسلخ من جلدى ، ومن ثم من الارض ، والفلاح المغروس فى طينها منذ ٤٠ قرنا قبل الميلاد و١٥ قرنا بعده ، وقصة الاستغلال اللا انسانى لهذا الفلاح الذى انتزع أرضه شبرا شبرا من الصحراء وفيضان النهر .. ثم انتزعها منه الحكام والغزاة والولاة والاقطاع ، **هذه القصة التى بدات تنتهى بكل ما تمثله من قهر منذ ٩ سبتمبر سنة ١٩٥٢ هى شغلى الشاغل ، هى أهم المؤثرات فى حياتى . اجتماعيا وفكريا وفنيا » .**

وتجسيدا لهذه الفكرة وتصعيدا لها فى هذا الاتجاه ، لجأ حسن محسب الى فتى ريفى الأصل ضاق بالقرية فهجرها غير حاقد عليها ، وتطلع الى المدينة فبهرته أضواؤها دون أن تزيفه ، **وكان عمله بجريدة من الدرجة الثالثة** ، فمكنه ذلك من الفرجه على المجتمع ورؤية الناس من الداخل ، فاذا أكثرهم رجال جوف ، ضجيج بلا طحن ، مضغ بلا تغذية ، انهم كالنصب التذكارى القائم فى ميدان التحرير .. وحيدا ينتظر اللا أحد ! **وكم أثار هذا النصب فضول الفتى ، كم استفزه وتحداه ، وكم خيل اليه انه ربما كان هو التمثال الذى تنتظره تلك القاعدة ، ولكنها تنتظره حيا كى يشعل فى ملابسه النار احتجاجا على كل ما يراه تحت قدميه من زيف وكذب وخداع .**

وبدلا من أن يقف فوق قاعدة النصب شهيدا، وبدلا من أن يظل تحتها منسحقا ، أثر ان يواجه النصب ويتحداه ، فجلس فى مقهى مقابل يجتر صداماته بعالم الواقع . صدامه بالعمل ، وصدامه بالحب ، وصدامه بالزواج ، وأخيرا صدامه بالقرية ، حدث كل شىء فى نصف نهار ، فى نصف نهار فقط ، وطارده الاحساس بالعار والضياع . وكمن أصابته حمى ، **حمى اعادة النظر فى الحياة** ، راح يقرأ رسالة والده أكثر من مرة : « **وأعرفك يا ولدى أن الفدانين بعد أن بعت ترابهما بعمق مترين للمقاول الذى أرسلته الحكومة لردم البركه ، اصبحا بين غيطان الجيران مثل البركه ، وتحولا الى مصرف للارض المجاورة .. وواجب عليك أن تفعل شيئا لمساعدتى** » .

وكمن يقف على حافة عالمين كلاهما يقف على النقيض من الاخر ، وقف الفتى بين المدينه التى تلفظه والقرية التى تناديه ، فماذا بقى له فى المدينة بعد أن ضاع العمل وضاع الحب وضاع الزواج ، حتى لا يستجيب لنداء القريه حيث الارض الام وحيث العوده الى الينبوع . **ان البناء لا يبدأ من فوق ، والسد العالى لن يبنى مرتين ، وضرورتنا الاجتماعيه تتعرض لكثير من عوامل التعريه ، اذن فليبدأ من حيث ينبغى ان تكون البدايه .**

ولكنه لن يعود الى القرية طافيا تحت سطح الماء ، عابرا كل الكبارى وكل القناطر ، يطارده السمك حتى يصل الى البحر الصغير ، ثم تأتى موجة من حركة شادوف عم طه أبو جهلوم وهو يروى أرضه على الشاطىء ، فتدفعه الموجة الى بئر الساقية التى تقع فيها أرضه ، وتراه أخته هدى فتصرخ حتى يأتى أبوه ، ويتجمع كل أهالى القرية ، **لا ... لن يعود الى القرية الا على قدميه ، ولن يلبث طويلا حتى يردم البركه بأحزانه ، ويحرثها بأشواقه ، ويزرعها بتطلعه نحو واقع أفضل .**

واذا كانت تلك هى خطوط العرض فى هذه الرواية ، وهى الخطوط التى سطرها الكاتب فى الفصل الأول ، ثم عاد الى تفصيلها وتجسيدها فى باقى الفصول ، فهذا معناه ان الرواية لا تبدأ





من بدايتها الزمنية بل من منتصفها ثم يرتد بنا الكاتب الى الوراء لنعرف الأسباب ، ويعود بنا الى الامام لنقف على النتائج ، **فالبداية نقطة بين الماضي والحاضر ، وهى بداية تضعنا مرة واحدة أمام جسد الموضوع الذى يريد الكاتب ان يكتشف عنه ، ثم تضعنا امام أسبابه وأخيرا أمام نتائجه .**

أزمة الفتى المعاصر

وتعرفنا على الأسباب الرئيسة الثلاثة التى شكلت أزمة هذا الفتى ، الذى وان أطلق عليه الكاتب اسم « **خالد** » الا انه لا يستطيع أن يخفى فى داخله ملامح « **حسام** » بطله القديم فى « **المنفى** » فخالد هو الآخر ضائق بعمله فى الجريدة المسائية لا لأنها جريدة من الدرجة الثالثة، ولكن لأنها تقربه من ألوان الكذب والزيف التى يعيش فيها الناس من حوله ، **حتى كأنهم زيف على هيئة بشر ، وخداع فى صورة حركة ، والعمل هو الآخر لزوجة فى لزوجة أقلام تكتب بلا مداد ، وعقول تتقيأ أى كلام ، وصفحات تسود ولا تقول شيئا .**

وهربا من هذا كله يرتمى « **خالد** » فى علاقة عاطفية مع « **ليلى** » الطالبة بقسم الاجتماع بالجامعة ، ولكنه اعجز من أن يطور هذه العلاقة ويصعدها ، أو بتعبير أدق أعجز من أن يهدفها ويمضى بها فى الاتجاه المشروع ، فالارتباط بالنسبة له أمر صعب وهو لا يزال فى خضم الضياع ، و **ليلى** فتاة عصرية ناضجة تقيس خطواتها وتعرف تماما ماذا تريد . وهى تحب **خالد** حقيقة ولكنه الحب النظيف الذى لا يهوى بها الى حضيض العشيقة ، لذلك كان طبيعيا أن تنفصم هذه العلاقة ، وأن تبقى **ليلى** فى وجدان **خالد** ، كما بقيت **هناء** فى وجدان حسام ، الحلم الوردى الجميل الذى لم تمكنه الظروف من ترجمته الى واقع ، ان **ليلى** هى رمز الأرض البكر التى لم تدسها قدم ، ولم يعشش فوقها انسان .

وكرد فعل طبيعي للعلاقة العاطفية التى أجهضت ، قرر **خالد** أن يرتمى فى جسد أى امرأة تقابله ، وأول امرأة ، لتكن ما تكون المهم أن يجد فى بيتها المأوى ، وفى مطبخها الأكل ، وبين فخذيها الباب المفتوح • انها ليست أكثر من مطلب بيولوجى كالحيوان يلهثه الطراد فيقع على أول جيفه تصادفه • ولكن المرأة بعد أن غدر بها زوجان سابقان ، لا تملك الا أن تكبل صاحبنا الثالث فتجعله يوقع لها على شيكات بدون رصيد حتى لا يفكر فى الفرار ، وهذا هو ما اضطر والده الى بيع تراب الفدادين انقاذا لابنه من براثن هذه الزوجه • تماما كما حدث بالنسبه **حسام** الذى اضطر الى الزواج من راقصة كباريه كانت تهدر كرامته كل ليله على موائد الزبائن ، ولكن **خالد** على العكس من **حسام** ، لم يلفظ الواقع المرير هربا الى عالم غيبى ولكنه اثر العودة الى الينبوع ، الى حيث يستطيع أن يبدأ من الجذور •

وفى القرية يتعرف **خالد** على الأهالى ، ويتعود على العمل مع أبيه فى الارض ، وصحيح أن ارض ابيه « **العناني** « أصبحت رمزا للعار أو شيئا اشبه بالمرأة العاقر التى تتندر بها نساء القرية ، وصحيح انهم جميعا يعرفون قصته التى كانت سببا فى هذا كله ، ولكن الصحيح أيضا أن « **خالد** » استطاع أن يعلو على عاره ، وان يتوكأ على جراحه ، وان يعمل جاهدا على اصلاح الارض واعدادها للزراعه من جديد ، وما أشبه **خالد** « **بعويس** » فى مجموعه «**التفتيش**» ••• «**عويس**» القديم الذى جب على أهله العار لارتباطه بالاميره• و « **عويس** » الجديد الذى ترك القاهرة وعاد الى القريه لينفث فيها حياة جديدة •

ويحدث له ما يجعله أكثر التصاقا بالقرية وأكثر اقترابا من الأهالى ، يجد ذات صباح « **عطية** » مقتولا فى أرض أبيه ، ويذهب لابلاغ الشرطة فيلقى القبض عليه وعلى أبيه تحت ذمه التحقيق ، وفى الحجز يتعرف على « **هوانم** » وأخيها « **عطوه** » ليجد فيهما مفتاحا للجريمة ، وليست الجريمة بذات أهمية محورية فى الرواية والا تحولت الى رواية بوليسية ، وانما المهم هو اتخاذها مناسبة للتعرف على بعض الملامح السلوكية فى حياة القرية ، اما **عطوة** نفسه فيذكرنا «**بعطية**» القديم فى خماسية « **التفتيش** » غير انه هنا فى « **حلم الليل والنهار** » يكتسب أبعادا جديدة ، فعلى الرغم من انه قتال قتله ، وعلى الرغم من انه أتعب البوليس طويلا ، الا انه لم يصب أحدا من أهل قريته بسوء ، حتى لقد ترك العمل كغفير فى « **التفتيش** » لأنه رفض أن يضرب المزارعين •

واما « **هوانم** » فهى امرأة فى حوالى الخامسة والثلاثين فيها واقعية الرجل وفيها انوثة المرأة ، فهى كالرجل وسط أهالى القرية ، ورثت عن أبيها معمل الألبان ونجحت تماما فى ادارته حتى جمعت لنفسها ثروة كبيرة ، وبذلك أصبحت مطمعا بالنسبة لأخيها وزوجته الاول يطمع فى المعمل ، والأخرى تريد أن تزوجها من أخيها حرصا على هذا المال ولكن « هوانم » كامرأة قرويه واعيه ومتطلعة تدرك هذا كله ، فترفض الزواج من « **على بعاعة** » بل وترفض الزواج من « **حسيبه** » ولا يستهويها الا **خالد أفندى** • أما خالد فلا يقبلها على الاطلاق ولا يرفضها على الاطلاق ، يقبل فيها ما يذكره **بليلى** • ثقتها بنفسها وايمانها بعملها واصرارها على النجاح ، ولكنه يرفض فيها الأنثى الطاغية التى تذكره بأشياء أخرى •

على أن هموم « **خالد** » أعصى من أن تذيبها سخونة هوانم ، فاصلاح الأرض أهم عنده من أى شيء آخر ، وما يرتبط بتاريخ الأرض أهم عنده من كل شيء ، فها هو يكتب جريدته بالقطعة حتى ينفق ما يتقاضاه على اصلاح الأرض ، وها هو يجلس الى « **أحمد عبد الكريم** » مفتى القرية ليحكى له عن نشأة القرية ، وعن أصل العائلات المعروفة وعن الأيام التى عاشها وهو عسكرى بطربوش فى الجيش ، بل وأكثر من هذا •• حكى له عن ثورات الفلاحين فيما قبل الاحتلال الانجليزى •• عن أول ثورة زراعيه قامت فى الصعيد عام ١٣٥٣ بزعامه « **ابن الاحدب** » ، وعن ثورة البحيرة التى لجأ فيها الفلاحون الى احراق القمح واخفائه لاجبار المماليك على النزول عن الخراج ، وعن ثورات أخرى كثيرة قامت فى جميع ارجاء مصر ، وكان الفلاحون يضطرون فيها الى تجويع العاصمة انتقاما من حملات التنكيل التى كان يشنها عليهم المماليك •

ان «**أحمد عبدالكريم**» هنا ليس «**العرضحالجى**» الذى تصوره « **خالد** » ،وليس المفتى الذى تصوره أبوه ، **وانما هو ذاكرة القرية الواعية ، وتاريخ البلد الذى لا يضيع ، وما أشبهه بالعراف الاغريقى القديم ، الذى يعرف كل شيء قبل وقوعه ، ويحفظ كل شيء بعد وقوعه ، انه ضمير القرية وصفحات التاريخ** • « قلت لك يا ولدى ان من يبنى ثقافته على الكتب وحدها يتجمد ، المهم أن يكون مرنا • يقرأ ، ويساير الحياة بتجاربها اليومية » •

على أن القيمة الكبرى لشخصية « **أحمد عبد الكريم** » التي وفق الكاتب في تصويرها وتوظيفها ، هي انه مركز الثقل السياسي في الروايه ، الذي يتكافأ مع « **العناني** » باعتباره مركز الثقل الاجتماعي ، **ففيه تتبلور ملامح ثلاثة اجيال متعاقبة من تاريخ مصر ، الجيل الذي حارب بالسيف مع جيش عرابي ، وقاتل في التل الكبير وهو جيل الاب ، والجيل الذي خرج في ثوره ١٩١٩ يهتف ضد الانجليز وضد السلطان ، وهو جيل الرجل نفسه، والجيل الذي انهزم في سيناء ، وانكسر في نصف نهار وهو جيل الابن ٠**

« وتدعو لي أن أعيش أكثر ٠٠ لماذا ؟ لقد عاد ابني الاكبر مخيمر هاربا من سيناء ، كانت ثيابه ممزقة ، واقدامه متورمة ، كان مذعورا كالفار ٠ أتعرف ، لقد طردته من داري ، وأوصيت كل أهلي بألا يسير في جنازتي اذا مت » ٠

معركة الارض والفلاح

وكانما الأحداث على موعد مع نداء الرجل ، فما ان يخرج « **خالد** » من ازمة مقتل « **عطيه** » حتى يواجه ازمة أخرى جديدة ، لقد اغرقت المياه أرض ابيه وحولتها الى مستنقع ، وضاع محصول الارز الذي تعبا في زراعته اياما طويلة ، بعضه انسحب مع المياه الى المصارف ، وما بقى كان كالجثث الملقاة في الطين ٠ وهكذا في نصف نهار ضاع كل شيء ، وتجسدت أمام خالد أبعاد المأساة ، فلا نقود معهم لشراء شتل أرز آخر ، ولا وقت لزراعه أرز جديد ٠ فالارز لا يمكن زراعته بعد موعده بشهر ، وان جاز ذلك في أيه أرض أخرى ، فهو غير جائز في هذا المستنقع أو في هذه البركة ٠ لابد اذن من اصلاح الأرض ، وعبثا يحاول خالد مع أبيه **العناني** وجاره **أبو جلهوم** وابن جاره **بركات** أن يجدوا مخرجا من هذه الأزمة ، وأخيرا لا يجدون المخرج الا في رهن الأرض ، وشراء تراب وسباخ وحطب وقش بالمبلغ كله حتى تتحول من بركة خراب الى أرض صالحه للعطاء ٠ ويعطيهم المرابي مائة وعشرين جنيها على أن تعود له مائة وخمسون أو تعود له الأرض ، وهكذا يصبح لزاما على **خالد** أن يخوض معركة حقيقية ، لقد أصبحت الأرض تشكل تحديا خطيرا بالنسبة له ، **فاما أن تعود الأرض ويعود كل شيء ، واما أن تضيع الأرض ويضيع كل شيء ٠ انها ليست معركة كلمة ولكنها معركة فاس ، أو معركة تتحول فيها الكلمة الى فاس !**

وبالفعل يخوض **خالد** معركة الأرض ، وكلمات **هوانم** تدوى في أعماقه « **انت قادر على أن تجعل الأرض تحمل في أحشائها لو عرفت فوها ومنحتها الخصوبة ؟** » ويخوضها معه **بركات** ابن جاره أبو جنهوم وخطيب أخته **هدى** ٠ وبمقدار ما وفق الكاتب في تصوير « **المفتي** » ممثلا للبعد السياسي ، **والعناني** ممثلا للبعد الاجتماعي ، وفق هنا أيضا في تصوير **بركات** ممثلا للبعد الحربي أو العسكري ٠ واذا كان **المفتي والعناني** كلاهما تعبيرا عن جيل مضى ، الجيل الذي واجه المحتل الاجنبي بالثورة السياسية والاجتماعية ، فان **بركات** هنا والى جواره **خالد** هما التعبير الرمزي عن الجيل الحاضر ، الجيل الذي يواجه العدو الخارجي في آتون معركه حربية وحضارية ٠

ونعود الى **بركات** لنجده مثالا حيا للجندي المصري المعاصر الذي خاض معركة اليمن ، وحارب في سيناء ، وها هو في طريقه الى السويس ليتدرب على السلاح الجديد ، وفي جبينه آثار رصاصه ، وعلى فمه عباره لا يكف عن ترديدها كما لو كانت نشيدا : « **لا يهم ان اموت ، المهم ان نريح انفسنا وينزاح الكابوس** » ٠

بركات هو الآخر انما يخوض معركة تحد كبرى ، معركه حياة أو موت ، **فاما أن تعود الارض ويعود كل شيء ، واما أن تضيع الارض ويضيع كل شيء ، انها ليست معركه فاس ، ولكنها معركه مدفع أو معركه يتحول فيها الفاس الى مدفع !**

أما قرانه على أخت خالد ، وقبل سفره الى الجبهه بالذات ، فلا يخلو من دلالة رمزية ، ودلالته هي تلك الرابطة الدموية المقدسة بين الجندي في المعركه والفلاح في القرية ، كلاهما يناضل من أجل هدف واحد ٠٠ **الارض** ٠

وببراعة فنان حقيقي ، عمد الكاتب الى تجسيد هذا المعنى في شكل الرسالة الأولى التي أرسلها **بركات** من الجبهة بعد معركة المدافع التي دمرت فيها صواريخ العدو : « **نسيت أن أقول لك يا خالد أفندي ، انني عندما أعود سادفع مهر هدى ، وأرجو أن توافق على أن المهر هو سداد ديونكم للحاج المرابي** » وهذا معناه أن تحرير أرض القرية رهن بتحرير أرض الوطن ٠

وفى اتساق مع هذا المفهوم وتعميق له فى نفس الاتجاه ، تتحول أرض البركة الى معسكر للجيش الشعبى ، يتدرب فيها الشباب على الدفاع المحلى ، وأرض البركة تلك هى الأرض التى تقع عند مشارف القرية فى الناحية القريبة من المقابر ، وهى أيضا الارض التى لم يصلح ترابها بعد لان تقام فيها المدرسة الجديدة ، **وهذا معناه أن القوة هى الأساس الحقيقى للعلم ، وان المعسكر هو الذى يعد الأرض لكى تقوم عليها المدرسة ، اما اختيار الناحية القريبة من المقابر أرضا للمعسكر ، فلانه الايذان بالبعث الجديد ، والعودة الى الحياة مرة أخرى ·**

ووعيا من الكاتب بالعلاقة المتبادلة بين معركتى « **التطهير والتحرير** » أعنى التطهير الاجتماعى والتحرير الوطنى على اعتبار أن تطهير الجبهه الداخليه ضرورة لازمة لتحقيق النصر الخارجى ، كشف الكاتب من داخل الرواية عن الجرثومة الخافية وراء الصراعات الاجتماعية الظاهرة ، والخلافات الشخصية الطافية فوق السطح ، فالعمدة بعقليته الرجعية وسلوكه الانتهازى ومترسبات الاقطاع فى وعيه الباطن هو الجرثومه التى تتكاثر فى أحشاء القرية وتلد الجوع وتورث الخراب ، فهو الذى أوعز بقتل عطيه وستر على القاتل حتى يوقع الخوف فى قلوب الناس ، وهو الذى أوعز الى الاهالى بأنه على اتصال برجال الحكومة وكبار الحكام حتى نجح فى الانتخابات ، وهو الذى ساعد بالكثير من المال احد الاحزاب القديمة التى حاولت انتهاز النكسة ، وهو الذى قدم الرشوة لمن قاموا بمعاينة أرضه حتى لا تقام عليها المدرسة ·

وكان مما يتفق ومنطق التطور الاجتماعى أن تكون تعرية العمدة على يد أمين الاتحاد الاشتراكى ، الذى كشف عن فضائحه أمام الناس وفى أثناء المعركة الانتخابية ، الأمر الذى أدى فى النهاية الى عزل العمدة · واختيار أمين الاتحاد الاشتراكى بالذات قطبا للصراع الدائر مع العمدة ، له دلالته الرمزية ، فالصراع هنا ليس بين شخصين أو بين منصبين بمقدار ما هو صراع بين أيديولوجيتين احداهما تقف على النقيض من الأخرى فى السلوك وفى الهدف · وكشف العمدة علنا أمام الناس له أيضا دلالته السيكولوجية ، فهو أشبه «**بالتطهير**» النفسى الذى اعتمل فى وجدان أهالى القرية محررا قلوبهم من الخوف ومطلقا كلماتهم فى كل اتجاه ، فلم يعد العمدة رمزا للسلطة ولا تجسيدا لبقايا الاقطاع ، لانه بانتهاء نظام « **العمدية** » تنتهى من تاريخ القرية كل متبقيات مرحلة اجتماعية ذهبت ولن تعود ·

تحرير الأرض وتحرير الانسان

ان تحرير الانسان من الخوف ، هو الذى يؤدى الى تحرير الارض من الرهن ، وكلاهما يؤديان بالضرورة الى تحرير الوطن من العدو الخارجى · ان ارض **العنانى** ليست وحدها التى تحتاج الى اصلاح ، وانما القرية كلها فى حاجة الى اصلاح ، وكما ان أرض **العنانى** لن تلد الزرع وتؤتى الثمر الا اذا أصلحت ، كذلك القرية لن تنتعش فيها الحياة الا اذا أعيد بناؤها من جديد ، فأرض **العنانى** هنا هى التعبير الرمزى عن القرية ، وعن البلد ، وعنا جميعا ·

وبنوع من التنوير الشاعرى الجميل ، ينهى حسن محسب روايته بأروع ما فى الحياة من معنى ·· معنى الميلاد ، ميلاد الزرع ، وميلاد الحيوان ، وميلاد الأمل فى أعماق الانسان ، فها هى « **بدريه** » أخت « **بركات** » تهلل فى وسط الحقل فرحه بجاموستها التى تلد ، ويسرع والدها ومعه **العنانى** الى عريشة البهائم ليجذبا رأس العجلة ، وتسرع **بدرية** الى جسر الارض تنتزع بصلتين تكسرهما وتمسح بهما انف العجلة ، التى راحت تتمطى وراحت امها تلحسها بلسانها فى لهفة شديدة ·

« شدنى وجه **بدرية** ، كانت فرحة ومتوردة ، خفق قلبى ، انطلقت أجرى فى المسقى الذى يمتد فى أرضنا بطولها ، فى منتصف المسقى توقفت ، كان الاحساس بروعة الميلاد يهزنى ، انحنيت حتى أقترب وجهى من تراب الأرض ، كانت البراعم تشيل التراب ، ترفعه ببطء ·· ببطء·· فى لحظة الميلاد العظيمة ، خيل الى أن الارض تتمطى ، وباطنها ينفرج ، فينفلت الزرع الأخضر بأوراقه الصغيرة المرتعشة فى نسمات الصيف » ·

نعم ، انها أرض **العنانى** ، لقد ولدت من جديد · ويوم يعود **خالد** الى عمله فى القاهرة لن يعاوده تمثال المنتحر من فوق النصب التذكارى المقام فى ميدان التحرير ، وانما ستتراءى له صورة تمثال آخر يوضع فوق هذه القاعدة ، ولابد أنه سيكون تمثالا يرمز الى كل معانى التحرير والميلاد والحياة من جديد ·

جلال العشرى

ما وراء رواية الزمن

سعد عبد العزيز

من الواضح أن لكل عصر تصوراته الخاصة، وأفكاره التى يلتزم بها ، ورؤيته التى يتعرف من خلالها على الأشياء .. لكن عصرا من العصور لا يثبت على تصوراته ، وأفكاره ، ومدركاته أبد الآبدين ، وانما نراه يعيش على معطياتها وافرازاتها ، حتى اذا استهلكها ، واستنفدها تماما ، راح يتحول عنها ، ويزهد فيها ، فهى لم تعد تفى بحاجات العصر ومطالبه ، الأمر الذى جعلها تبدو كأثر تقليدى من آثار التراث .

ومن الواضح أن عمل المفكر هنا انما يتمثل فى تحليل تفكير عصره ، واستنباط خصائصه الانسانية الفريدة ، وهو فوق ذلك ، يسعى الى كشف عناصر التغيير التى تدفع عصرا من العصور الى التحول والانتقال ، وبالتالى ، فهو يحاول أن يتابع تلك العملية الديالكتية التى تتحكم فى تشكيل ، وتوظيف البنايات الذهنية والصورية التى ينتمى اليها العصر : **واذا كانت مهمة الفيلسوف منذ أرسطو حتى الآن ، تنحصر** فى اقامة نسق ذهنى **يرمز الى عالم الأشياء** ويعمل على تفسير ظواهره ، **فان الروائى فى استطاعته أيضا أن يفسر هذه الأشياء** تفسيرا خياليا وجدانيا ، **مستعينا فى ذلك ، بحاسته الفنية التى** تمنحه قدرة **على ابتكار عالم جديد يفيض بالحياة** وينبض **بالصور والأشكال والألوان** .. وعلى هذا ، يمكن أن تتحقق مهمة الروائى هنا فى خلق وسائل جديدة يستخدمها من أجل تغيير حساسية الانسان ، وتوسيع مداركه ، واضافة أبعاد جديدة للتجربة التى يعيشها .. وبذلك يمكن أن تكون « الرواية » مغامرة فى عالم مجهول .. مغامرة تكشف عن ظواهر جديدة لا يمكن أن تدركها العين المجردة، وتنبىء بعلاقات فذة بين الأشياء لا نستطيع أن نفطن اليها فى ضوء الواقع ، ومن ثم فلكى يحقق الروائى روايته الابداعية ، لا يتورع عن تحطيم الصورة الميكانيكية للعالم ، ولا يتردد فى التمرد على قانون الجاذبية الذى يقاوم الانطلاق والتحليق، والذى يشد الانسان الى الأرض ، ويفرض عليه الانتظام فى حركة آلية رتيبة . **واذا كنا نتمثل « العمـل الفنى » فى تلك العملية التى يتم من خلالها تكثيف بعض المؤثرات السائدة وتشكيلها تشكيلا جماليا يوحى برؤية جديدة ، فلا غرابة اذا رأينا « الرواية المعاصرة » تستوعب تجربة العصر ، وتعمل على تغيير معطياتها ، وتوسيع حدودها الى درجة انها تدخل فى نطاقها ألوانا عديدة من الخبرة الانسانية .**

ويعتبر تحولنا عن النظرة الاستاتيكية

• إذا كان الروائى المعاصر يتصور دائماً أن للأشياء من الوجوه بقدر مالها من طرق استخدام ، فلا غرابة إذا رأيناه يبدع روايته بطريقة فنية تكشف دائماً عن وجه جديد من وجوه الحياة .

للأشياء ، وسعينا الى تحطيم ثوابتها المقدسة ، انقلابا خطيرا فى نظـــرية الادراك ، فقد أمكن للكاتب الروائى – فى ضوء رؤيته الجـــديدة – أن يضع يده على جوهر الأشياء .. أعنى أنه استطاع أن يكشف عن مفهوم الحركة فى الأشياء وعلى هذا ، صار العالم أشبه بكائن ينبض بتلك الحركة الدائبة التى تمنح الأشياء تغيرها ونموها وتحولها ، والتى تتمثل فى أجلى صـورها ، فى ذلك الصراع المرير الذى ينشــب أظافره فى الكائنات فيعمل على محوها ، وتلاشيها ، لكى يظهر أنواعا جديدة تحل محلها ، وهكذا تجرى دورة الحياة باستمرار .. واذا كان ذلك كذلك، فحتم علينا أن نرفض فكرة « المثال » الذى يعبر عن الحقائق الأزلية الأبدية ، فلم يعد عالمنـــا محصورا فى مقولات أرسطية ، أو فى طبائع نيوتن الثابتة ، وانما صارت ظواهره حركة ، وتطورا، وصراعا ، وخلقا مستمرا.. فالشىء هنا لا يتألف من هيولى ، وصورة ، وهو ليس ظلا لمثال ، أو حزمة من أفكار ، أو امتدادا فى الخارج . ولم يعد مقولة من مقولات العقل النظرى ، أو ترسا فى عجلة الكون، له وضعه المحدد ومجال حركته الخاصة ، وانما صار الشىء واقعة تعيش فى لحظة زمنية معينة ، لحظة تضم جميع المؤثرات التى صادفتها منذ بدء ظهورها حتى بلوغهـــا تلك الصورة التى هى عليها الآن . وبالتـالى فهى لحظة كلية تحوى جميع اللحظات التى تراكمت فى جوفها على مر الزمن .. فلا غرابة اذا رأينا الأشياء هنا تنسلخ من روابطها الآلية ، وتتحرر من قيودها العلية ، فلم يعد أحدها معلولا لعلة سابقة عليه ، وانما صارت علاقة الشىء بالأشياء الأخرى متمثلة فى ارتباطه بالعملية الكلية للعالم . **فان شيئا لا يوجـد تلقائيا ، أو مكتفيا بذاته ، وانما يوجد على أنه جزء من مجموع وحـــدات متداخلة** .. فهو يمثل واقعة من وقائع الماضى التى ما تزال كائنة ، وستظل هكذا ما شاء لها الزمن .. ومن ثم ، فيمكن أن نتمثل الزمن هنا فى تلك القوة التى تقرض فى الأشياء تدريجيـــا حتى اذا تلاشت واختفت ظهرت أشياء أخـرى تأخذ مكانها ، وتؤدى دورها من جديد .

تلك هى عملية التطور الدائبـــــة ، التى صارت محـور تفكير العلمـــاء ، والمفكرين . والشعراء ، والروائيين . فقد راحـوا يفسرون الأشياء فى ضوئها ، بعد أن تمردوا على العقل الذى أصاب عالمهم بالجمود والثبات .. وعلى هذا ، أمكن أن تنتصر الحركة على الجمود ، فهى بمثابة النبضة الحية التى تجعلنا نميز بين الحياة والموت .. ولم تكن هـــذه الحركة ذات نزوع عشوائى متخبط ، وانما هى حـــركة ديالكتية هادفة ، فهى تدفع الأشـــياء الى الوجـــود ، والتطور ، كما أنها تستبد بها ، وتجعلها تتقلص، وتذبل ، وتنمحى .. ولعل ت . س . اليوت ، يصور هذا المعنى أصدق تصوير حين يقـول : **« مولد ، واتصـــال ، ثم مـــوت ، تلك هى كل الحقائق حين تدق المسامير فى النعـوش ، مولد ، واتصال ثم موت .. »** .



ف . كافكا

الديالكتيـــك فى الرواية

وفى ضوء هذا التصور ، امكن التاليف بين الشىء ونقيضـــه ، والجمع بينهما فى وحـــدة لا تنفصم ، وبمعنى آخـر ، أمكن ان نكشف عن وحدة النقائض التى يضمها الشىء الواحد .. والتى يعمل بعضها على الابقاء عليه ، ويعمـل البعض الآخر على نهشه ، وتلاشيه .. ومن خلال الصدام بين هذين النقيضين يتولد الصراع الدرامى الذى يدمغنا بالتغير ، والصيرورة .. الأمر الذى يجعلنا نبدو فى شكل عملية مركبة لا تنطوى على تلك التطورات السابقة التى طرأت علينا فحسب ، وانما تنطـوى أيضا على بذرة التغيرات التى يمكن أن تتعرض لها فى المستقبل. وبذلك استطاع الانسان أن يهتك ذلك الغشاء الصورى الذى كان يتلبسه ، وأن ينطلق من أسر ذلك القالب المعقول الذى كان مفروضا عليـه ، **فهو ليس فكرة مجردة ، وليس شيئا ثابتا ساكنا وانما هو كائن يجسم مبدأ الحركة فى الوجود ..** كائن يمكن تفسيره فى ضوء تطوره وارتقـائه لا فى ضوء تلك الحالة الاسـتاتيكية الماثلة فى « الحد الأوسط » فى تعريف « باسكال » الذى مؤداه : **أن الانسان انما هو حالة وسـطى بين** النزوع الحيوانى ، والنزوع الروحى ..

فواضح ان هذا التعريف لم يعد مقبولا الآن، ذلك لأن كلا منا انما يتبدى فى صورة وحـدة ديناميكية مركبة .. وحدة تطوى فى ثناياها دوافع متصارعة متشابكة متداخلة لا تخضع للفصل ، أو التقسيم ، أو التصنيف .

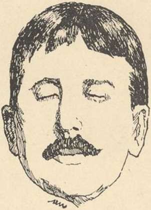
وجدير بالذكر ، أن هذا التصور قد انعكس على الأساليب الأدبية السـائدة فى الشـعر والرواية والدراما ، فقد استطاع رواد الأدب المعاصر أن يفككوا آليات الشعور ، مسـتخدمين فى ذلك لغة تكشف عن رؤاهم الباطنة ، لغـة مشحونة بالطاقات الانفعالية الحادة التى تعمل



أ . همنجواى

على تفجير الواقع ، وتحطيم حالة الجمـــود ، والرتابة الضاربة عليه .

ويهمنا أن نركز الضوء على هذا الاتجـــاه الجديد فى مجال الرواية .. فقد جاء مناقضا لاتجاه الروائيين الكلاسيكيين الذين اكتفوا بأن يقفوا فى نقطة السكون المطلق ، فكانوا يصبون مادتهم الفنية فى قالب روائى له من الشـــيوع والذيوع ما يجعله شـــيئا ثابتا ، متـــوارثا ، مقدسا .. فهو يتسم بالسمة النموذجيـــة ، والعمومية .. فلا غرابة أن يستجيب الروائى للقواعد الفنية التى يتضمنها هذا القالب الفنى ، فنراه دائما يتوخاها فى كتابته .. ومن هـــذه القواعد ما نجده ماثلا فى حتمية تصوير العـــالم وهو فى حال من السكون والثبات .. فالشخوص هنا لابد أن تسير وفقا للمعـــالم الثابتة التى يحددها الشكل التقليدى .. أى لابد أن تكون ترجمة لتلك الحوادث التى تجرى فى الماضى ، والتى توحى بالعلاقات المنطقية ، والصـــلات الانسانية ، والحقائق الخالدة .. وبالتالى فحتم على الروائى أن يحكى من خلال عمله ، أمورا عاشها الناس ، وفكروا فيها من قبـــل ، انه يحكى عن تلك اللحظة التى لا يرى فيها ســـوى تلك الصلة التى تصله بالأشياء حين تذوب تحت ناظريه ، وتستحيل الى حزمة من الأحاسيس والمثيرات وهو حين يفعل ذلك ، انمـــا يحقق دواعى عصره ، فهو يتأثر بمناظر الطبيعـــة ، ويتأثر بالأحداث الخارجية ، والقضـــايا الانسانية .. كل هذه التأثرات يسوقها النبأ فى قالب صورى مصقول ، قد استوحاه من الفكر الأرسطى الذى يتسم بالنزعة الدوجماطيقية .. فالأحاسيس هنا تسير على نمط واحد ، فهى اما مفرحة أو مؤسية والشخصية لا يمكن ادراكها الا فى ضوء خيرها ، أو شرها ، واللون اما أبيض أو أسود .. **فالكاتب الروائى يتبع بذلك ، طريقة الفصل الحاسم بين النقيضين دائمـا .. فهو يفصل فصلا قاطعا بين الماضى ، والحاضر ، وبين الحقيقى ، والوهمى ، وبين الحياة والموت** وقد يستخدم الروائى الزمن هنـــا ، كقوة ميكانيكية تعمل على تصنيف العناصر ، وتنظيمها فى سياق



م بروست



ج . جويس

خاص ، وهو يتخذ من الزمن جـدارا سميكا يحول دون اقتحامنا لعـالمه الفنى ، فنحن لا نستطيع ان نرى ما يجرى فى جـوف الماضى الا بواسطة عينيه التى تبصر ما يترى امامها من خلال تلك النافذة التى أفردها لنفسه فقط .. **وبذلك أصبحت الرواية معادلا لذكريات الكاتب .. تلك الذكريات التى يحيلهـا الى مدركات ذهنية تخضـع لقـوانين الرؤية ، والادراك .**

الوعى وجوهر الحياة

ولما كان وعينا لا يسير على وتيرة واحدة ، ولا يجوز عليه التجانس والاتساق فى مساره ، لأنه يتشكل وفقا لطبيعة المنبهات التى تتواتر الينا باستمرار ، سواء من الداخل أو الخارج..
ولما كان هذا الوعى يمثل بالنسبة الينا جوهـر الحيـاة ، فلا غرابة أن تجىء « **رواية الزمن** » صورة صادقة لتيار الوعى الذى يجسمه الروائى فى شكل شخوص متنوعة فريدة ، تتحرك أمامنا بدافع من قوة الشعور ، أو اللاشـــعور ..

ولا غرابة أن يستخدم الروائى فى هذا الصدد ، تكنيكا جديدا لم تعرفه الرواية التقليـدية من قبل .. تكنيك يتحول من آليـــة نيوتن الى النسبية العامة ، حتى يتسنى له التعبير عن تلك الانواع المختلفة من الوعى .. ذلك لأن تيـار الوعى قد يتخذ فى مساره أحـوالا لاشعورية متباينة .. منها الحاد ، ومنها البسيط ، منها ما يبلغ درجة موغلة فى الغموض ، والاغراب ، ومنها ما يطفو فوق السطح ناصعا جليا .

ومن الضرورى أن نذكر أن رواية الزمن ، لم تجد ترحيبا لدى القراء فى بادىء الأمر ، ولعل ذلك يعتبر أمرا طبيعيا ، فمن الملاحظ ، اننـا نقف دائما موقفا معارضا لكل شكل فنى جديد.. فنحن مثلا نحبذ ذلك التحول الذى يطرأ على الأشكال الفنية ، لكننا من ناحيـة أخـرى ، نستهجنه ولا نألفه بسهولة ، **وهنا يكمن الصراع بين القديم الراسخ ، والجديد الذى يحتاج الى رسوخ** واعتياد .. فاذا كنا نتعـاطف والقيم التى صارت لها صفة الألفة ، والثبـات ، فان مبدأ التغيير الذى يتعرض له عالمنا فى كل لحظة انما يدفعنا الى تقبل فكرة التغير والتعـدد ، والا صارت أساليبنا السـلوكية ، والذهنية ،



د. هوكنر

والفنية ، اثرا مستهلكا باليا ، مبتذلا .. ورغم ذلك ، فما زال موقفنا مترددا لا يعرف حلا جذريا لهذه المشكلة .. فمن الغريب أن نعمل على تشجيع الحركات الطليعية الرائدة فى الأدب والفن ، ثم نجد انفسنا فى نفس الوقت نتأثر بردود الفعل المحافظة التى تنجم عن حركات التجديد .. **ومهما يكن من أمر ، فان للخبرة الانسانية قطبين متقابلين تتأرجح بينهما دائما وأبدا .. أحدهما نلمسه فى عملية تكرار الأشكال الأدبية تكرارا ميكانيكيا يبعث على الملل والجدب ، والثانى ، نتمثله فى قوة التغيير التى تعمل على تحطيم آلية الشكل الذى أصابه الضمور ، والاهتراء والتحطيم .. والتحطيم هنا يبدو بمثابة أداة لخلق وسائل جديدة تلائم روح العصر** .. تلك الوسائل التى تعد وثبة هائلة فى تاريخ الأدب ، ذلك لأن هذه الوسائل انما يستعين بها الكاتب على كشف أبعاد جديدة فى الرؤية ، والادراك ، والمعرفة .. ولقد استطاع الروائى المعاصر أن يحقق ذلك فى مجال رواية الزمن .. فنراه هنا يقوم بمحو الفروق بين حياة الشعور ، واللاشعور ، وبين اليقظة ، والحلم ، وبين الحقيقة والوهم ، وهو يستخلص من وراء ذلك ، علاقات جديدة يصوغها فى مركب جديد يمكن أن نطلق عليه اسم الرواية الزمنية التحليلية .. تلك الرواية التى يعمل الكاتب فيها على تعرية الأشياء ، وسلخها من الروابط العلية والمنطقية ، وهو هنا لا يسرد الأحداث سردا حياديا هادئا ، وانما يجعلها تنقض علينا كاللصوص ، فهى تسطو على ادراكنا ، وتسلبنا أحاسيسنا ، فلا نكاد نحس شيئا سواها ، ولا نكاد نعى عالمنا الخارجى الذى نعيش فيه .. وفوق ذلك ، نلاحظ أن كاتبنا انما يرد الى الحادثة طراوتها ، وشراستها فى آن واحد ، كما يرد اليها غموضها ، وتعقيدها ، كذلك نراه يعيد الى الزمن مجراه ، وفاعليته ، والى العصر كثافته وامتلائه ، والى الانسان معاناته الطويلة ومثابرته التى ليس من ورائها أمل .

وتعتبر الشخصية هنا محور العمل الروائى .. وهى تبدو وكأنها فخ يقع فيه القارىء ، فتجعله يحس بما تتداعى به من افكار ، وصور ، ومدركات ، وما تعانيه من حالات شعورية ، ولاشعورية ، فهو ينفعل بانفعالها ، ويضطرب باضطرابها ، وينتشى بنشوتها ، ويعانى معاناتها ، ويعيش أفراحها ، وأحزانها ، فواضح أن كل حركة وسكنة تبدر من الشخصية ، وكل خلجة وفكرة تصدر عنها ، انما تحوى فى ثناياها الانسانية كلها .. وبذلك تصبح الأشياء قادرة

على أن تغوص داخل العمل الروائي، وان غوصها هذا ، انما يدل على كثافة معطياتها ، ووفرة ما تفيض به من صلات وعلاقات ..

وفى ضوء هذا المعنى ، صارت « رواية الزمن » خلقا مؤثرا داخل الزمن ، وبالتالى صارت عملية تركيبية تعد أصدق تعبير عن النسبية التاريخية .. فهى تكشف عن أوجه الحياة المتعددة .. فكل حركة هنا انما ترسم صورا جديدة ، وكل اشارة انما توحى بوجوه عديدة ، وكل أداة انما هى بمثابة طريق مطل على العالم . فاذا كان الروائى المعاصر يتصور دائما أن للأشياء من الوجوه بقدر ما لها من طرق استخدام ، فلا غرابة اذا رأيناه يبدع روايته بطريقة فذة تكشف دائما عن وجه جديد من وجوه الحياة .. ومن أهم الصور التى يبرزها الكاتب الروائى هنا ، صورة الحياة العصرية التى تتضمن اصدار حكمه بادانتها .. فهو يرى أن الانسان لا يغنم شيئا فى ظل حياة يسودها التوتر والقلق ، والخوف .. فعمره الذى يقضيه لا يعدو أن يكون حصيلة خبراته المؤسية المؤلمة ، وهذا البناء الحضارى الضخم الذى شيده بجهده المضنى على مر العصور ، لم يوفر له الهدوء ، والطمأنينة ، والاستقرار ، بل جعله يعيش كذرة تافهة تذروها الرياح .

فهذه الحضارة قد فجعته فى قيمه ، ومثله ، وأهدافه ، ولعل ذلك ما دفعه الى الاحساس بافلاس هذه الحضارة التى انقلبت الحياة الانسانية فى ظلها الى حياة وحشية ضارية يكاد الضمير الانسانى فيها أن ينعدم .. فالعنف ، والدمار ، والخراب من أهم الخصائص التى يتميز بها المجتمع الانسانى الحاضر .. وفى هذا الصدد نجد « ت.س. اليوت » ، و « جراهام جرين » يفسران عقم الحضارة على أساس لاهوتى ، ففى رأيهما أن الانسان قد ورث الخطيئة عن أجداده ، ومن ثم، فلابد أن يطارده الاحساس بالاثم فى كل مكان .. ذلك الاحساس الذى يجعله يضل طريقه ويعرضه للزلل دائما ، وأبدا ، واذا كانت الحضارة قد بهرت الانسان بما توفر له من وسائل العيش المريح ، واذا كانت قد منحته القوة المادية التى أحالته الى كائن أرعن متغطرس ، فهى فى مقابل ذلك ، قد سلبته انسانيته ، وحرمته من الاشباع الروحى والمعنوى ، وجعلته كائنا تعسا يشقى بوجوده .

تجربة الحياة فى رواية الزمن

واذا كنا ننظر الى الحياة على أنها قد استحالت الى عبء ثقيل لا يحتمل ، فلا يصح أن نجد فى ذلك تبريرا يدفعنا الى الخمول ، والتقاعس ، والتخلى عن مسئولياتنا ، ذلك لأن شرط حياتنا الانسانية انما يكمن فى معاناتنا ، وعذابنا من أجل بلوغ ما ننشد من أهداف وغايات .. **ومن هنا تكشف رواية الزمن ، عن تجربة الحياة التى نخوضها .. وهى التجربة التى تنم عن تلك المعاناة الموصولة التى لا تتوقف الا بالموت** .. وتعتبر حياة الزنوج عند فوكنر أصدق تعبير عن تلك المعاناة ، فهم عنده أفضل الناس ، ذلك لأنهم يعيشون فى ألم موصول .. « **انهم يتحملون كثيرا ، ويتعذبون فى صمت ..** » وواضح أن مأساة الزمن عند فوكنر تتمثل فى حصيلة خبرات الماضى المؤلمة .. وتنبثق فى ذهن « همنجواى » مأساة « سنتياجو » ذلك الصياد العجوز الذى يعد بطلا تراجيديا بالدرجة الأولى، فهو يقول عنه : « **قد يتحطم الانسان ، لكن ذلك لا يجعله مهزوما ..** » ، كذلك يرى «**همنجواى**» أن الانسان انما يحتاج حين يمارس تجربة الحياة الى هدف ايجابى يعمل على تحقيقه ، لكنه ينبغى أن يتوقع أنه قد يتوقف فجأة حين يعترضه الموت فيحول دون اصابته الهدف ..

وواضح أن أغلب أعمال همنجواى انما يسودها هذا الاعتقاد الذى يقضى بأن الحياة لا تخلو من ذلك الخلل الذى يجعلها تبدو فى شكل شائه ذميم .. ولما كان الانسان — فى رأيه — حيوانا هادفا ، فهو لا يدخر وسعا من أجل تحقيق أهدافه ، ولو كان ذلك فى عالم خيالى .. فقد زودته الطبيعة بهذين الجناحين اللذين يجعلانه يحلق فى عالم من الأوهام والأحلام، ويرتد الى الماضى كى يعيش تلك اللحظة الفريدة التى تشيع فى نفسه دفء الذكريات، وخصوبتها، وامتاعها ، لكن ما أن يعود ويهبط الى عالمه الواقعى حتى يفاجأ بأن هذا العالم قد جرده من جميع أوهامه وأحلامه التى كان يحلق على جناحها ، وعندئذ ينتابه احساس يشبه الصدمة حين يتبين أن عالمه الذى يعيش فيه لم يكن ذلك

العالم الذى كان يتخيله .. كذلك يبلغ «البطل» قمة مأساته عند «همنجواى» حين يفنى فى فكرة الوصول الى شىء ، فيعمل على تدمير نفسه من أجل بلوغ الهدف .. وذلك ما ينطبق على «بطل» «العجوز والبحر» . ومن ناحية أخرى ، نجد الاحساس بالمأساة عند «جويس» متمثلا فى ذلك التوتر الذى يعترى «البطل» نتيجة رؤيته لأشباح الماضى التى تتسلط عليه ، وتطارده أينما كان ، كما هو الحال عند «ستيفن ديدالوس» ، و «ليو بولد بلوم» فى رواية «أوليس» .. وقد نجد الانسان يناضل ضد لعنته ، وخطيئته ، نضالا مميتا حتى يحقق الخلاص ، كما هو الحال عند «كافكا» فمعروف أن أبطال كافكا ينشدون الخلاص من وراء كفاحهم المضنى .

لعلنا ندرك فى ضوء ما سبق ، كيف أفلست أشكال التعبير التقليدية ، وصارت عاجزة عن ملاحقة التغير والتجديد الذى أصاب العصر ، الأمر الذى جعلها موضع زهد واهمال الروائى المعاصر ، الذى لم يجد بدا من السعى وراء اكتشاف لغة جديدة قادرة على ترجمة تجربته المعاشة .. ولقد تبادر الى ذهن هذا الروائى ، تلك الحالة الشعورية السيالة التى لا تأخذ مسارا متجانسا موحدا ، وانما تنتشر ألوانها ، وتتعدد وفقا لانواع المنبهات والمثيرات التى يتلقاها وعينا الانسانى .. كذلك يلاحظ ، فى هذا الصدد ، أن كل لحظة تنثال فى وعينا انما تختلف من ناحية الكيف — عن اللحظة التى تليها ، الأمر الذى يتعذر علينا معه أن نقيس هذا الوعى قياسا كميا أو نقوم بتفسيره على أساس حصيلة من الحالات الشعورية التى يتراكم بعضها فوق بعض ، فذلك يمكن ان يجوز عند كتاب الرواية التقليدية الذين يتناولون الأشياء تناولا عليا آليا ، وهذا ما يرفضه تماما كاتب الرواية التحليلية الزمنية ، ذلك لأن محور تصوره انما يقوم على الكيف دون الكم ، ومن ثم فهو يرى أن كل لحظة نعيشها انما تتميز بوقع خاص ، وتركيب فذ لا يتكرر ..

واذا كان ذلك كذلك ، فقد يستعصى علينا أن نعبر عن عالم الوعى بطريقة ميكانيكية عقيمة ولعلنا نجد تأكيدا لهذا المعنى عند برجسون حين يقول : **«ان الزمن هو مادة الحياة الشعورية وان العمر ليس لحظة تأخذ مكان أخرى ، وانما هو التقدم المستمر للماضى الذى ينهش المستقبل وكلما ازداد نهشا ازداد بالتالى تورما ، وتضخما»** .

. وفى ضوء هذا التصور الديناميكى المركب لوعينا ، أمكن للروائى أن يستخدم قوانين الشعور واللاشعور فى عملية تكشيف مادته الفنية فهذه الشخوص لا تعدو أن تكون جزئيات منحوتة من عالم الذاكرة .. وهذه الأحداث تبدو فى مجرى شعورنا كبقع من الضوء الباهت ، تنعكس على صفحة نهر واسع مظلم ، ويتراءى لنا الزمن فى شكل لحظات تتدفق ، وتندفع نحو الماضى دون انقطاع . وهى لحظات فذة ، لا تخضع للتكرار ، أو النسخ الحرفى ، ذلك لأنها تمتاز بتلك السيولة التى تجعلها تفلت من قبضتنا دائما . فنحن لا نستطيع أن نبصرها ، أو نلتقفها بحواسنا ، وذلك بسبب غلاظة هذه الحواس ، وبطء حركة ادراكنا ، ومن ثم فان ادراكنا لأى حادث لا يمكن أن يتحقق الا بعد أن يتم وقوعه ، ويرسب فى أعماق الماضى ، أى بعد أن يستحيل الى ذكرى أو تاريخ . فعند ذاك ، يصفو جو رؤيتنا من هبو الغبار ، والرماد الذى تخلفه تلك العاصفة الهوجاء التى نطلق عليها اسم **«الحاضر»** .. فهذا الحاضر أشبه ما يكون ببؤرة تلك العاصفة ، وبمعنى آخر ، يمكن أن نتمثل **«الحاضر»** فى صورة تلك الماسة ذات الثقوب العديدة الدقيقة التى تنفذ من خلالها أحاسيس الروائى ، وصوره ومدركاته ، لكى تصب فى جوف الماضى . وعلى هذا ، يمكن القول بأن «البطل» هنا ليس أكثر من واقعة من وقائع الزمن التى كلما أضفى عليها كثافته ازدادت معطياتها فيضا وانهمارا» .

ومن ثم فان وجودنا يزداد ثراء وامتلاء كلما توغل بنا الزمن ، وكلما تدفق وغاص فى مجرى شعورنا . فحركة الزمن انما تمثل حركة شعورنا التى لا تخضع للتعريف أو التجديد ، انها تمثل حركة الاحداث التى تؤثر فينا ، وتدمغنا بالتغير ، والصيرورة ، فنحن نحس احساسا غامضا باننا الآن غير ما كنا عليه ، واننا اليوم نختلف عن الأمس ، ورغم أننا نعيش فى الزمن ، الا أننا لا نستطيع أن ندرك مغزاه ، فهو من الغموض ، والميوعة ، والنسبية ما يجعله عصيا على الفهم .. واذا كان هذا جائزا على الزمن الداخلى ، فان الزمن

● الرواية المعاصرة تستوعب تجربة العصر، وتعمل على تغيير معطياتها وتوسيع حدودها إلى درجة أنها تدخل في نطاقها ألواناً عديدة من الخبرة الإنسانية.

الخارجى يبدو على نقيض ذلك ، فهو الزمن الذى نستطيع أن نحصيه ، ونستغله فى عملية تنظيم علاقاتنا الواقعة ، وهو بدوره يعمل على دفعنا ، واكتساحنا الى الأمام ، كما أنه يدفع بحاضرنا دائما الى التردى فى العدم .. بينما نجد الزمن الداخل لا يضيع أبدا ، فهو يطبع آثاره فى الذاكرة ، وهو صورة حية من صور النفس حين تجيش بالأحاسيس ، والأوهام ، والخيالات ، انه عملية امتصاص للحاضر وتخزينه فى جوف الماضى حيث يستمر على هذا النحو دون تراخ أو كسل . واذا كان « زمن البندول » لا يعدو أن يكون زمن الانتظام الآلى المستمر الذى لا نكاد نفطن اليه ، فان الزمن الداخلى هو الذى يثير توترنا ، ويجعلنا ننفعل بايقاعه الذى قد يبدو بطيئا خافتا حينا ، وقد يزداد حدة وعنفا حينا آخر .. وهنا نتحول ـ فى ضوء الزمن ـ الى حالات شعورية يمكن تفسيرها تفسيرا كيفيا .. فالزمن يتلون هنا بلون الحالة الوجدانية التى تستولى علينا ، ومن ثم يمكن أن نحس اللحظة الواحدة ، زمنا ممدودا لا حدود له . فقد يتحول داخل وعينا ، كم من الدقائق المعدودة ، الى ساعات طويلة ، وقد نتصور يوما كاملا وكأنه بضع ساعات قليلة .. وبذلك يمكن أن نلمس حركة الزمن فى ضوء ما نسقطه على مجرى الأحداث من حالات شعورية ولا شعورية .. فالماضى يختلط بالحاضر ، ويستحيل الى قوة شعورية ذاتية شديدة التركيز .. فقد تتداعى فى أذهاننا احدى ذكريات الطفولة فتنسج حولنا عالما حيا جديدا ، مليئا بالاطياف ،والصور والخيالات ، والأوهام ، فهذه الذكرى تمثل قطرة نستقطرها من مجرى الماضى ، وبالتالى يمكن أن نستنبط منها كل هذه الأحاسيس والأحلام التى طواها النسيان .. انها قطرة تتمدد ، وتسيل على سطح الحاضر حتى تطويه ، وتخمد تأثيره ،وبذلك يمكنها أن تفسح الطريق لانبثاق عالم الطفولة وما يعج به من أشياء ، وأحداث ، ومشاهد، كانت غائبة عنا .. فلا غرابة إن يقول «**مارسيل بروست**» فى هذا الصدد : « **يستطيع الروائى أن يضعنا فى حالة ذهنية تجعل احساسنا يشتد وتتضاعف حدته عشرات المرات .. الامر الذى يجعل روايته مثيرة للغاية . تماما كما يثيرنا الحلم الفريد الذى يراودنا فى النوم .. أجل ، ان الكاتب الفذ يستطيع فى ساعة من الزمن ، أن يبعث فينا كل الافراح والاتراح الموجودة فى العالم ، والتى قد يتعذر الحصول عليها فى واقعنا ، ولو على مدى سنوات ..فنحن لانستطيع أن نعانى تلك الاحاسيس الكثيفة على مستوى الواقع ، ذلك لأن تطور الأحداث ، وسيرها البطىء المخلخل ،انما يقلل من عمق احساسنا بها**» وهكذا نرى « بروست » يؤكد لنا أن الكاتب المبدع انما هو القادر على أن يخلق لنا حياة مليئة مزدهرة كانت شبه خامدة فى أغوار الزمن . وهو فى امكانه أن يعثر عليها حين يشق طريقا الى الماضى ، ويعمل على استعادته من جديد كذلك نجد « جيمس جويس » ينسج من خلال يوم واحد خيوط رواية باكملها هى « أوليس » وهنا ندرك عالما مكتملا مكتفيا بذاته ... ومن ناحية أخرى نجد « فرجينيا وولف » تهتم فى كل كتاباتها « باللحظة » . فالرواية عندها انما هى تكثيف لتلك اللحظة الشعورية الفذة التى يمكن أن نرى كل الأشياء من خلال تفجرها فى شعورنا .. أما « كافكا » فقد أراد أن يصف الحياة فى معاناتها للزمن .. **فكتابات كافكا انما تمتاز بطريقة جديدة قد أرسيت قواعدها على أساس تلك الكوامن الشعورية ، واللاشعورية القابلة للانفجار ، وبالتالى فهى طريقة تستخدم للكشف عن حقيقة وضعنا ، وما نلاقيه من غربة وضياع، وتمزق فى حياة الزمن .**

لقد أدرك هؤلاء الكتاب أن رواية القرن العشرين لم تعد عرضا آليا لصور ، وشخوص ، ومشاهد ولم تعد أحداثا تتتابع تتابعا زمنيا ، وانما صارت حشدا غير متجانس من المؤثرات وردود الأفعال التى تنتهى الى صورة ذات تركيب شعرى .. فلا غرابة اذا رأينا القارىء يحتاج الى أن يتمرس على تذوق الشعر حتى يمكنه أن

يسوغ هذا اللون من الرواية ، كذلك ينبغى ان يكون موقف المتلقى هنا كموقف الكاتب المبدع ·· **فكلاهما يتذوق العمل الروائى باحساسه ،وفكره وخياله ، وكلاها يقف منه موقف المكتشف الذى ينقب عن حقيقته ، ومغزاه .** ومن أجل ذلك ، نجد المتلقى يتناول العمل الفنى تناولااستبطانيا تحليليا ، وذلك دون الاستعانة بالكاتب المبدع الذى لم يحاول اقحام نفسه على عمله الفنى ، كما كان يفعل زميله التقليدى من قبل ·· وجدير بالذكر أن القارىء حين يتلقى عملا روائيا من هذا النوع ، لا يسعه الا أن يحس بالذهول ، والغرابة ، ذلك لأن الكاتب قد تعمد أن يسلبه ادراكه بمنطقية الأشياء ، فهو يرى الأشياء هنا تتعرى ، وتنسلخ من أشكالها الوضعية ، كما يراها تتمدد ، وتتميع ، وتفقد تشيؤها ، فهى تريد أن تطير ، وتحلق فى هالة من الضوء والألوان ، ومن ثم فهذه الأشياء التى تتبدى أمامنا فى جو من الحلم ، والتهويم ، انما هى بمثابة رموز تفصح عن مضمون خبراتنا ، وتجاربنا ·· فهى تعيد الى أذهاننا أشخاصا قد طواهم الزمن ، وأحداثا مثيرة ، صارت فى طى النسيان ، وأشياء قديمة قد ذهبت ضمن تراثنا الانسانى ·· فقد نرى فى جوف هذا العالم الروائى صورا طافية ، ناصعة ، واضحة ، يمكن ادراكها ادراكا مباشرا ، وهى فى ذلك تخالف صورا أخرى باهتة ، غائمة ، غائصة فى كتل من الضباب الكثيف .

الروائى فى العالم المعاصر

فعلى القارىء لكى يحقق رؤيته ، أن يلم شمل عناصر هذا العالم ، المشتتة هنا وهناك ، وأن يجمع نثار أشيائه المبعثرة ، داخل وحدة محكمة ·· وبذلك يمكن أن يصوغ هذا العالم صياغة قابلة للادراك ، والفهم .. فلا غرابة أن يستوى موقف المتلقى هنا وموقف الكاتب من حيث التذوق والابداع ·· ولا غرابة أن يتصوروا المادة الفنية فى سيولتها ، وسخونتها وقابليتها للخلق ، والتشكيل ·· فواضح أن هذه المادة يمكن تحويلها الى طاقات حسية ، ووجدانية ، وخيالية ·· وبذلك يمكن أن ندركها حين تتجسم أمامنا فى شكل شخوص تعبر عن الحالة الشعورية التى تستولى علينا · فوجود الشخصية هنا لا يتحقق الا فى مظهر البسط الشعورى ، وانتشاره · ويعتبر المنولوج الباطنى بمثابة الأداة الفنية التى تعمل على تحقيق ذلك ، فهو يكشف عن لون الحالة الشعورية التى تنطوى عليها الشخصية ·· واذا كان المنولوج الباطنى يتمثل فى تلك العملية التى ينثال فيها الكلام عفويا ، لكى يعبر عن تجربة « البطل » الباطنية تعبيرا هينا ، لينا ، يتلاءم وسيولة المادة الشعورية ، واذا كان المنولوج الباطنى ترجمة صادقة لتأملاتنا،وأوهامنا ، وأحلامنا ،وهواجسنا فمن الطبيعى أن تقترب لغته من لغة الشعر الحديث ، ومن الضرورى أن يتشابها ، ويكون كلاهما صنوا للآخر .

فى ضوء ما قدمنا ، يتضح لنا أن كتاب الواقعية الزمنية قد استطاعوا أن يبتكروا أشكالا روائية جديدة ·· فقد عرضنا سلفا كيف أنهم يقبسون هذه الاشكال من مجرى الزمن الذى يمثل عندهم مجرى الحياة فى تدفقها وانهمارها المستمر ·· ولعلنا نتمثل روعة الشكل الروائى هنا فى مدى تحكمه وسيطرته على تلك اللحظات التى تفلت من قبضتنا دائما ، فهى تسيل وتنسكب فى أغوار عالم مجهول لا نعرف عنه شيئا ·

كذلك يمكن أن نلمس خصوبة هذا الاتجاه فيما يمنحه من معطيات تكنيكية متعددة متنوعة، فنلاحظ أن كل كاتب روائى يدين بالواقعية الزمنية ، انما يمتاز بطريقته الفريدة فى السيطرة على الزمن ، وقدرته الفذة فى تحويل الزمن الى مادة روائية يمكن أن تخضع للرؤية والادراك ·· فقد استطاع « بروست » أن يلقف من الماضى بعض ذكرياته الغائصة فى جوفه ، وأن يخفف من كثافتها حتى تطفو فوق السطح ، وحتى يشيع فيها الضوء والدفء والحركة ·· فهو هنا يبثها نفحات من الحياة ، فيجعلها تنبثق فى وعينا من جديد ·· ومن ثم ، تعد « الشخصية » عند بروست محور العمل الروائى، ذلك لأنها تجسيم حى لحركة الوعى التى تعبر عن تأثير الزمن ، وما يطبعه فينا من أحاسيس متباينة · ويؤكد بروست هذا المهنج فى رواية « **البحث عن الزمن الضائع** » ، فهو هنا يستوحى مادته من عالم الذاكرة حيث نجده يقول فى بدء الرواية : —

« منذ زمن طويل ، اعتدت أن آوى الى الفراش

مبكرا ، وفي بعض الاحيان كنت أستغرق فى النوم بسرعة بعد اطفاء الشمعة مباشرة ، حتى أننى لم أكن أجد وقتا لكى أقول « سأنام » فما أن أحس أن وقت النوم قد حان ، حتى أضع جانبا ، هذا الكتاب ، وبعد أن تمر فترة ، أتخيل أن الكتاب ما زال فى يدى ، وذلك بسبب استغراقى الشديد فيما كنت قد قرأته قبل لحظات وتنطلق أفكارى من عقالها ، فأحس أننى أغوص داخلها ، وأنها تغمرنى تماما ، حتى أبلغ درجة تجعلنى أتخيل أننى قد استحلت الى ذات وموضوع فى آن واحد ، أى أننى شخصيا قد أصبحت موضوع كتابى : كنيسة ، أناس ، الصراع بين فرانسوا الأول وشارل الخامس . » .

واضح أن « بروست » هنا انما يوقف جزءا من مجرى الزمن المتدفق ، وذلك لكى يكشف لنا عما يحتويه من شكل التجربة التى يعانيها .. انه هنا يحطم جميع الحواجز المادية التى تطمس ملامح الاشياء ، والتى تجعلها تضيع فى ركام الماضى ، وبذلك استطاع أن يظهر ما كان مستخفيا فى ثنايا الوعى .. ون يعيد الينا من جديد تلك الصور ، والمشاهد ، والاحداث التى كانت غائبة عنا ، ورغم أن « مارسيل بروست » قد استطاع أن يفوز بماضيه ، الا أن هذا الماضى لم يكن خالصا من الشوائب تماما ، فهو يحمل بين طياته ذكريات متباينة منها ما يبعث على الفرح ، والنشوة ، ومنها ما يثير الحزن والاسى ، الامر الذى جعل هذا الماضى يتبدى أمامه بوجهين وجه ينطق برونق الحياة وبهائها من جهة ، ووجه يكشف عن قبحها وفظاعتها من جهة أخرى .. الى جانب ذلك ، نلاحظ أن الزمن عند بروست يتخذ طابعا نسبيا محدودا . فهو ليس زمنا كليا يحوى فى جوفه كل الكائنات المادية والانسانية ، كما أنه ليس قانونا لنمو الاشياء وارتقائها ، وانما يبدو الزمن هنا فى شكل قوة مؤثرة تدخل ضمن التركيب الداخلى للشخصية وتعمل على اندفاعها ، وتغيرها ، وتحولها على الدوام .. وعلى هذا ، فالزمن لا يؤثر فى الشخصية تأثيرا خارجيا ، وانما يؤثر فيها من خلال حركة الوعى التى تجعلها تنفعل ، وتتأثر وتؤثر ، فهى تفتح جميع حواسها لكى تتلقى المؤثرات ، وتستجيب لها باستمرار .

سعد عبد العزيز

الإنسان والعلم وغزو الفضاء

د. شريف حتاته

ان اختراق الانسان للمساحات اللانهائية فى الفضاء هو امتداد طبيعى للتقدم العلمى على الكره الأرضيه • فبعد أن تمكن الانسان من السيطرة الى درجة بعيدة على الكوكب الذى نعيش فوقه، بقاراته وبحاره الشاسعة، والغلاف الجوى المحيط به كان من الطبيعى أن تسعى البشريه الى غزو الفضاء، هذا الكون المجهول الذى تشكلت فيه الأرض والذى ما زالت تحيا وتتحرك خلاله • **ان هذا الوسط الكونى، بما يحتويه من أجسام سماوية يلعب دورا فى حياة البشريه وجميع الكائنات الحية الأخرى، يساوى فى أهميته الدور الذى تقوم به البيئة الجوية والمائية • وكان المفكرون والمكتشفون فى العصور المختلفة يحلمون منذ زمن بعيد باستكشافه ومعرفة أسراره •**



حلم يتحقق بالعلم والبطولة، ومع ذلك كانت تبدو الرحلات الجوية عبر الفضاء، حتى بالنسبة الى أكثر العقول تقدما، حلما لن يتحقق فى المستقبل البعيد • ولذلك كان اطلاق « السبوتنيك » الأولى حدثا أدهش البشرية المعاصرة، وأثبت للعالم أجمع المستوى الرفيع الذى وصل اليه العلم والتكنولوجية فى البلاد المتقدمة، وفتح الطريق أمام الاستكشاف المنظم للفضاء • وتم تصميم صواريخ ومحركات وآلات للتحكم والتوجيه جديدة تماما • **ولأول مرة فى**

● إن الأرض هى مهد الإنسان، ولكن الإنسان لا يستطيع أن يظل فى المهد إلى الأبد.

التاريخ تمكن الانسان من الوصول الى السرعة الفضائية الأولى ، والى تصميم جهاز يدور حول كوكبنا فى مدار متكرر مرة بعد الأخرى .

ولم يكن أحد يظن أنه فى خلال ثلاث سنوات ونصف بعد اطلاق «السبوتنيك» الأول ستتمكن البشرية من الاعداد لرحلات الانسان الى الفضاء . **ان السرعة المتزايدة المحققة فى التقدم التكنولوجى وبطولة رواد الفضاء الأولين قد جعلت هذه القفزة أمرا ممكنا .**

وسيبقى يوم ١٢ ابريل سنة ١٩٦١ يوما تاريخيا فى حياة البشرية فلأول مرة سافر انسان هو رائد الفضاء يورى جاجارين الى الفضاء الكونى .

ان رحلة الانسان الأولى حول الأرض تمثل مغامرة ذات مغزى كبير . لقد كانت بمثابة قفزة الى المجهول . فحتى يمكن أن تتحقق هذه الرحلة كان من الضرورى التغلب ليس على الصعوبات الضخمة التى تعترض تصميم صاروخ قوى ، وسفينة فضائية ، وتحول دون خلق ظروف صالحة للحفاظ على الحياة داخل السفينة فحسب ، ولكن أيضا تخطى الحاجز النفسى الذى يقف أمام كل خطوة جديدة فى انتصار الانسان على الطبيعة .

لقد احتاج أول رائد للفضاء الى كل شجاعته وبطولته وكل اخلاصه للعلم والتقدم ، وكل حبه للوطن وللانسانية ليصعد الى السماء بكل هدوء وثقة .

ان خروج الانسان الى الفضاء الواسع الحر كان مرحلة هامة . فان كثيرا من المهام المتعلقة بالطيران عبر الفضاء تحتاج الى أن يترك الانسان سفينته للتجول خارجها : ومن بينها بناء المحطات وتنفيذ بعض الأعمال المتعلقة بالتركيبات خارج السفينة ، والكشف على السطح الخارجى للسفينة، والقيام ببعض التجارب العلمية والتكنولوجية فى الفضاء . وأخيرا الخروج من سفن الفضاء للنزول على الكواكب المختلفة ومنها بالطبع القمر .

ان رائد الفضاء **الكسيس لينوف** الذى كان أول انسان يتمكن من التحرك خارج السفينة قد أثبت أن الانسان يستطيع أن يعيش وأن يعمل فى الفضاء المفتوح ، ومهد الطريق للرواد الآخرين، وقضى على كل شك فى امكانية مواصلة الحياة والعمل فى مثل هذه الظروف .

الأقمار الآلية تمهد الطريق

وفى الفضاء ، أكثر من أى مجال آخر تقوم الأقمار الصناعيه الاليه بتمهيد الطريق أمام الانسان . وهذه الحقيقه تنطبق لا على الغلاف الجوى للأرض فحسب ، ولكن ايضا ، بل والى درجه اكبر ، على الوصول الى الكواكب الأخرى . ان الأقمار الصناعية هى بمثابة فرق الاستكشاف للكون . ان عددا كبيرا جدا من المهام الاستكشافية العلمية التى تهدف الى دراسة الفضاء الكونى ، والقمر والكواكب المنتمية الى النظام الشمسى يمكن أن تتم بنجاح عن طريق الأقمار الصناعية الالية ، التى تتضاعف امكانياتها وقدراتها سنة بعد سنة . والوسيلة الوحيدة للقيام بدراسة مباشرة للكواكب الآن ، وفى السنين القادمة ، هى المحطات الآلية .

ان التجارب التى أجريت ، والخبرات التى تجمعت بواسطة اطلاق **الأقمار الصناعية الآليه** بهدف تحسين السفن الفضائية والأجهزة الأخرى اللازمة هى التى ستمكن الانسان من الانطلاق فى الفضاء وكذلك فان اطلاق الأجهزة الأوتوماتيكية بهدف الاعداد لسفر الانسان فى الفضاء ، ليست بدورها أقل أهمية من المعلومات التى تجمعت عن طريق الدراسة المباشرة للكواكب بواسطة الأقمار الصناعية الآلية .

ان الصاروخ **ساتورن رقم ٥ ، والسفينة أبوللو** قد جربتا بالفعل ، وتم اتقان كل التفاصيل الخاصة بهما ، الى درجة بعيدة ، خلال الرحلات الآلية التى تمت قبل أن ينطلق الانسان الى القمر . ان المحطات الآلية التى اتجهت الى القمر لتدورحوله وتصور سطحه ، والمحطات التى عادت الى الأرض بعد الدوران حول القمر ، والأقمار الصناعية التى وصلت الى القمر ثم هبطت عليه برفق أو أصبحت هى نفسها كوكبا صناعيا تابعا للقمر (مثل المحطات الآلية من نوع « لونا » ، « رينجر » و « سيرفيور » و « زوند » الخ) قد أتت هى أيضا بمعلومات ذات قيمة كبيرة .

ان التقدم فى تكنولوجية الفضاء ، والبرنامج الواسع المكرس للأبحاث الفضائية ، قد خلق الظروف المناسبة اللازمة لتحقيق أول رحلة

للانسان الى الفضاء • وهبوط أول بعثة للانسان على سطح القمر • وكذلك فان الرحلات الأولى لرواد الفضاء حول القمر قد أضافت صفحة مجيدة لعملية استكشاف الفضاء ، بواسطة الانسان • لقد حقق الرواد **نيل آرمسترنج ، وأدوين أولدرين ، ومايكل كولنز** عملا بطوليا كان يحتاج الى شجاعة كبيرة ، وخبرة ، ومعرفة وعلم غير عاديين • وهكذا افتتحت مرحلة جديدة فى دراسة القمر بالاشتراك المباشر للانسان فى استكشاف أسرار والغاز هذا الكوكب القريب من الأرض •

آفاق جديدة للعلم

حققت عمليات الدراسة والغزو للفضاء الكونى قفزات ضخمة الى الأمام • والى جانب الانجازات التكنولوجية ، والاكتشافات العلمية ، يمكننا أن نسجل أيضا النتائج العملية • ان شبكات الاتصال عبر الفضاء ، ومحطات التقوية التى تعتمد على الأقمار الصناعية ، والأرصاد الكونية ، واستخدام الأقمار لأغراض الملاحة ولدراسة الكتل الثلجية المتنقلة فى المحيطات ليست سوى بعض التطبيقات العملية للأقمار الصناعية •

وتشكل أبحاث الفضاء أحد الاتجاهات الرئيسية فى تطوير العلم والتكنولوجية الحديثة • انها تسمح باستخدام آخر المعلومات العلمية والاستفادة منها على أوسع نطاق ، وان كانت الصعوبات التى يضعها الكون أمام الرحلات الفضائية صعوبات غير عادية ، تتطلب الاستفادة من كل القدرات التى يتمتع بها الانسان ومساهمة أرقى المواهب •

ومن الناحية الأخرى فان دراسة الكون بمثابة الحافز القوى للتقدم العلمى والتكنولوجى • انها تقدم حصيلة ضخمة من المعلومات التجريبية الصالحة لتطوير علوم الكون ، والأرض ، ولدراسة أصل الكواكب وتركيب المادة • وهى تمارس تأثيرا ضخما على الاقتصاد والثقافة • **ومن المؤكد أن النجاحات التى تحققت حتى الآن تنبىء بانجازات جديدة لا بد أن تتحقق فى هذا المجال •**

ان بناء المحطات المدارية الضخمة التى يمكن أن تعيش فيها فرق يتم استبدالها على فترات منتظمة ، والتى أصبحت من المهام التى يسعى خبراء الملاحة الكونية الى انجازها ، تنبىء بتحقيق نتائج هامة فى دراسة الفضاء المحيط بالأرض ، والعلاقات بين الشمس والأرض والكون ، وكذلك فى التسجيل المنتظم لحالة الجو ، والسحب ، وسقوط الثلج ، وتكوين الكتل الثلجية ، والظواهر المتعلقة بالأرصاد والتغييرات الجوية ، انها ستعطى دفعة قوية فى تطوير علم الكواكب الخارجية عن نطاق الغلاف الجوى (*)

ان اقامة المحطات المدارية الكبيرة تحتاج الى اعداد طويل وشاق ، والى تجارب علمية وتكنولوجية معقدة لاجراء التركيبات المطلوبة أثناء الدوران فى الكون ، وفى قيادة وتوجيه عدد من السفن الكونية • وفى الاتحاد السوفييتى تمت عدة تجارب ناجحة فى حل بعض المشاكل المتعلقة بهذه المهمة • فخلال عام ٦٧/٦٨ تم الالتحام الأتوماتيكى لسفن الفضاء من نوع « **كوزموس** » مرتين متتاليتين ، وذلك فى مدار حول الأرض • وفى يناير سنة ١٩٦٩ تم الالتحام اليدوى بين اثنين من مراكب « **سيوز** » وبذلك أقيمت أول محطة مدارية تجريبية مزودة بطاقم من أربعة ملاحين للفضاء • وفى نفس الوقت انتقل اثنان من رواد الفضاء من مركبة فضائية الى الأخرى عبر مسافة من الفضاء الكونى •

وفى أكتوبر سنة ١٩٦٩ تمت رحلة مجمعة من مراكب « سيوز » ، تحمل سبعة من رواد الفضاء ، وتجربة علمية وتكنولوجية فى قيادة وتوجيه ثلاث سفن فضائية وفى تحسين أساليب الملاحة والتوجيه الذاتى • وقد سجلت ملاحظات خاصة بسطح الأرض ، والغلاف الجوى المحيط به ، بواسطة السفن الثلاث فى نفس الوقت ، وتمت تجارب فريدة من نوعها حول الأساليب المختلفة فى لحام المعادن فى ظروف الفراغ الكونى ، وما يصاحبه من ثقل وبطء فى الحركات •

وجميع هذه التجارب هى مراحل مهمة على الطريق نحو بناء محطات مدارية هامة يمكن أن تبقى زمنا طويلا وأن تتناوب عليها فرق الرواد • **وجميع هذه المسائل ستكون لها آثار اقتصادية هامة فى المستقبل • انها تنبىء باثراء كبير للعلم ، وبنتائج عملية ستفيد المواطنين لا فى البلاد المتقدمة فحسب ولكن أيضا فى البلاد النامية •**

وبالفعل فان القدرة على التنبؤ بالجو تنبؤا أكثر دقة ، واكتشاف العواصف المتوقعة عن طريق

الفضاء ، قبل وقوعها بوقت كاف ، وتسجيل سقوط الثلوج ، وعملية تكوين الطبقات والكتل الثلجية ، وذوبان كتل الثلج في البحار ، والفيضانات ، وحالة المحاصيل ، وحرائق الغابات ، وحتى البحث عن المعادن ، كل ذلك سيكون ذا فائدة مؤكدة للاقتصاد وسيفتح الباب أمام امكانيات جديدة لحسن استغلال الأراضي الزراعية والغابات ، وللأبحاث الجيولوجية ولتقدم وسائل الملاحة وقطاعات أخرى من الاقتصاد ٠ وبفضل أساليب الارسال المتقدمة في التليفزيون بواسطة الأقمار الصناعية التي ستتمكن في المستقبل القريب من استخدامها في الارسال المباشر الى أجهزة الاستقبال المملوكة للأفراد ، وفي خلق شبكة واسعة النطاق من الاتصال اللاسلكي ، تتفتح امكانيات لا حدود لها لنشر المعرفة العلمية والطبية والصحية والزراعية بحيث تصل الى المناطق البعيدة عن العمران ، وبذلك تزدهر المعرفة ويتعمق التدريب المهني النوعي ، ويرتفع المستوى الثقافي للشعوب المختلفة ٠

أن رحلات الفضاء الجديدة التي سيحققها الانسان ، واطلاق المحطات الآلية في اتجاه القمر ، واقامة القواعد العلمية ومحطات الرصد على سطح القمر ستوسع آفاق المعرفة المتعلقة بكوكبنا ، وتكشف كل الأسرار الخاصة بأصل الأرض ، وتسمح بدراسة منظمة لكل المظاهر التي تحدث على الاجرام السماوية ٠

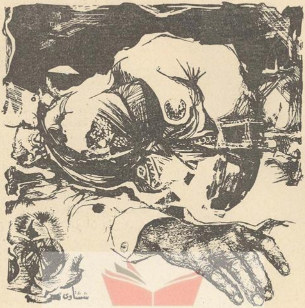


ان اطلاق المحطات الآلية نحو الكواكب القريبة ثم فيما بعد تنظيم بعثات الاستكشاف البشرية سيسمح بمعرفة أسرار جديدة عن الكون ، وبتجميع المعلومات المتزايدة الضرورية للوصول الى نظريه متكاملة وسليمة عن أصل الكواكب والنظام الشمسي ٠

ان كل هذه النتائج ، ومعها انجازات أخرى لا بد أن تتحقق ، من شأنه ان يزيد ثراء ويساعد على التقدم التكنولوجي والاجتماعي ، ويمهد الأرض لتحقيق مستقبل أفضل للانسانية ٠

مغزى الرحلات الفضائية نحو الكواكب الأخرى :

ان رحلات المحطات الأوتوماتيكية السوفييتية والأمريكية الى الكواكب القريبة مثل الزهرة و «المريخ» تشكل جزءا هاما من برنامج استكشاف



الفضاء •فوسائل التسجيل الأرضية لم تسمح لنا حتى الآن باكتشاف أسرار كثيرة عن تلك الكواكب • أما عصر الفضاء فانه يمكننا من اجراء الدراسات المباشرة للكواكب وللفضاء المحيط بها والذى يفصل بينهما عن طريق الأجهزة الأوتوماتيكية •

فالمحطات الآلية السوفييتية من نوع «**فينوس**» وشقيقاتها الأمريكية من نوع « **مارينر** » عبارة عن تركيبات أوتوماتيكية فريدة فى نوعها ، تتجمع فيها آخر انجازات التكنولوجية الحديثة •

ان النجاحات الأساسية التى تحققت فى دراسة الكواكب القريبة بواسطة المحطات الأوتوماتيكية هى هبوط « فينوس » ٤ و ٥ و ٦ برفق على سطح كوكب الزهرة ، والقياس المباشر للغلاف الجوى حول هذا الكوكب وكذلك للضغط والحرارة وللفضاء الكونى المحيط به ودراسة تركيب الجو الذى يغلفه • ثم تصوير المريخ واجراء عدد آخر من القياسات عند مرور المحطات الأوتوماتيكية الأمريكية بجواره •

وهكذا توصل العلم لأول مرة الى نتائج ومعلومات محددة عن القياسات الخاصة بالغلاف الجوى المحيط بالزهرة وصور فوتوغرافية أخذت من مسافة قريبة نسبيا • وهذه المعلومات ذات قيمة كبيرة فى استكمال النظريات الخاصة بأصل الكواكب وتطورها •

وتبحث البشرية على الدوام ، خلال زحفها المطرد الى الأمام عن نجاحات جديدة ولا تكتفى أبدا بما تحقق فعلا • انها تستخدم أقدر الخبراء وأكثرهم موهبة وجميع الامكانيات التى توجد لديها ، وتستفيد من انجازاتها التكنولوجية لاجراء أبحاث جديدة فى أهم مجالات النشاط الانسانى ، وللتوسع فى هذه المجالات وللبحث عن اتجاهات مستحدثة فيها • وفى بعض الأحيان يكون من المستحيل توقع نتائج عملية مباشرة

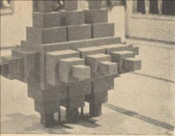


لكل هذه الأبحاث والتجارب • ومع ذلك فان هذا الواقع لا يوقف نشاط العلماء والرواد • فتاريخ العلم يقـدم لنـا عديدا من الأمثلة عن النظريات المجردة والظواهر الجديدة التى كان يبدو فى وقت من الأوقات انه يستحيل الاستفادة منها عمليا ، ومع ذلك بعـد مرور عدة سـنوات أمكن تطبيق المعلومات المتعلقة بها لخير الانسانية والتقدم •

ان اختراق الانسـان والمحطات الأوتوماتيكية التى يرسلها لمسافات الكون الشاسعة هى عملية طبيعية لا بد أن تتزايد مع الأيام • ان التطبيقات العمليـة المتعلقة بهذا النشـاط العلمى متخلفـة لا شـك اذا ما قورنت بالجـوانب العلميـة والتكنولوجية ولكن هذه الحقيقة ليست عقبة على الاطلاق • فالانسـان يغامر ويتقدم مستفيدا من التكنولوجية الحديثـة • « **ان الأرض هى مهـد الانسان • ولكن الانسان لا يستطيع أن يظل فى المهد الى الأبد** » •••

شريف حتاتة





حصاد المعرض العام للفنون التشكيلية

صبحى الشارونى

افتتح الدكتور ثروت عكاشه وزير الثقافة المعرض السنوى العام الثانى للفنون التشكيلية بقاعة الاتحاد الاشتراكى العربى على كورنيش النيل بالقاهرة ، واستمر حتى منتصف يوليو الماضى حيث شارك فيه **٢٧٠ فنانا وفنانة** عرضوا **٣٥٢ عملا فنيا** ما بين تصوير ونحت وحفر وخزف ونسيج ونحاس مطروق وغيرها من فروع الفن التطبيقى .

ويعتبر هذا المعرض الكبير هو أكبر حدث فنى شغل أذهان الفنانين وكان موضوع مناقشاتهم وأحاديثهم طوال ثلاثة أشهر ، وربما كان السبب فى استجابة الفنانين واقبالهم على المشاركة فى هذا المعرض هو مبلغ العشرة آلاف جنيه التى تشكل ما خصص من ميزانية الدولة للاقتناء من الفنانين التشكيليين خلال السنة المالية ١٩٦٩ - ١٩٧٠ ، والتى يقتصر اتفاقها على المشاركين فى هذا المعرض السنوى الكبير .. لهذا يطلق الفنانون على هذا المعرض اسم « معرض الاقتناء » ، وربما كانت هذه التسمية أدق وأفضل من التسمية الرسمية التى كتبت على الاعلانات المنتشرة فى شوارع القاهرة وعلى غلاف كتالوج المعرض وعلى اللافتة الكبيرة المشدودة فى مدخل مبنى الاتحاد الاشتراكى .

مشكلة الاقتناء

لقد تقرر اقتصار اقتناء الدولة من الفنانين على المشاركين فى هذا المعرض السنوى الكبير بعد أن تعرضت لجنة الاقتناء لنقد شديد من الفنانين

المتابعين لأعمالها .. كان النظام القديم يحتم على الفنان أو الهيئه التى تقيم معرضا ان تطلب من لجنه الاقتناء زياره معرضها ، وفى هذه الزياره يتحدد ما تشتريه الدوله من الفنان وتحفه .. ولكن لجنة الاقتناء لم يكن فى مقدورها زيارة جميع المعارض بكامل هيئتها ، خاصه اذا كان المعرض خارج القاهرة ، كما أن معظم الاعتماد المخصص للاقتناء ـ وهو محدود ـ كان ينفق فى الشهور الاولى من السنه الماليه ولا يتبقى للمعارض التى تقام فى نهايه الموسم الا مبالغ صغيرة وربما يؤدى نفاد الاعتماد الى عدم الاقتناء من بعض المعارض . هذا بالاضافه الى قيام اللجنة بزيارة بعض الفنانين فى مراسمهم والاقتناء منهم دون ان يشاركوا بانتاجهم فى حركه اقامة المعارض الفنيه وهى أبرز وجوه النشاط التشكيلى فى بلادنا .. يضاف الى هذا مشكلة اقتناء اللجنه لأعمال أعضائها من الفنانين سواء شاركوا فى المعارض او لم يشاركوا فيها ..

كانت هذه الانتقادات توجه بعنف الى النظام القديم للاقتناء وبناء عليه تقرر اقامة « **معرض شامل للاقتناء** » ووضع تنظيم محدد لاقامته .. كان أول شروطه ألا يشترك فيه غير الذين أقاموا معارض او ساهموا بنشاط متميز خلال الموسم الفنى ، وتضمن هذا القرار أيضا أن تقوم لجنه ثلاثيه (أى محدودة العدد) بزيارة المعارض التى تقام لتحدد أفضل الأعمال وتقترح على أصحابها تقديمها للمعرض الشامل للاقتناء ، وكانت الفكرة تفترض أيضا ان مثل هذا المعرض لن تخصص لاقامته اعتمادات كبيرة لأنه لن يكون معرضا للجماهير وانما سيقام خصيصا للجنة الاقتناء وللمسئولين وللمهتمين بالحركة الفنية من نقاد وصحفيين .. حتى لو تطلب الأمر عرض الأعمال التى تتجمع على دفعات متتالية بقاعة الفنون الجميلة بالقاهرة .

ولكن الذى حدث غير هذا تماما .. انه يبدأ بواقعة تخصيص مبلغ خمسة آلاف جنيه من اعتمادات وزارة الثقافة ولاقامة معرض سنوى شامل للمتفرغين عام ١٩٦٨ ، وأقيم هذا المعرض فعلا « **بمبنى الاتحاد الاشتراكى** » وقد استمر ادراج هذا الاعتماد فى ميزانيات السنوات التالية وخلال الاحتفالات بألفية القاهرة فى العام الماضى أقيم المعرض العام للفنون التشكيلية بأرض المعارض بالجزيرة ولم يعلن أنه معرض سنوى الا فى العام الحالى .. وتم ادماج فكرة « **المعرض الشامل للاقتناء** » بالمعرض العام للفنون التشكيلية ثم « بالمعرض السنوى العام للفنون التشكيلية » الاخير .

وبدأت تظهر عدة عيوب نتيجة لهذا النظام الجديد تشكل خطرا حقيقيا على حجم النشاط الفنى ونوعيته كان اولها ظاهرة تناقص عدد المعارض الفردية خلال الموسم الفنى الأخير مصحوبا بانخفاض مستوى المعارض العامه مثل معرض الصالون السنوى الذى تقيمه جمعية محبى الفنون الجميلة . والقسم المصرى فى معرض بينالى الاسكندرية التى تشرف على تنظيمه محافظه الاسكندرية .. فاقتصار الاقتناء على المعرض العام مع التغاضى عن شرط المساهمة الفعلية فى نشاط المعارض خلال الموسم الفنى دفع عددا من الفنانين الى التخلص من جهد ونفقات اقامه معرض لن يجنى من اقامته أى دخل مادى يعوضهم بعض النفقات .

كما اتجه فنانون آخرون الى تقديم الأعمال التى لم ينجحوا فى بيعها للأفراد أو الهيئات رغم عرضها أكثر من مرة فى اقتناء الدولة لها بدلا من تكدسها فى مخازنهم لسنوات طويلة .

لهذا اتجه المؤشر بسرعة لينبىء بتدهور مستوى هذا المعرض الكبير عاما بعد عام لما حدث من قبل لمعرض الصالون السنوى ومعرض الربيع السنوى ـ الذى توقف ـ ومعرض بينالى الاسكندرية .. عندما تكون الجوائز التى يحصل عليها الفنان من هذه المعارض لا تمثل شرفا أو تحقق تقديرا ماديا يتناسب مع المطلوب من أكبر مهرجان تشكيلى سنوى يقام فى بلادنا .

بقيت ملاحظات على تنظيم المعرض نفسه .. فان تكدس المعروضات وازدحامها بالكم الكبير ، وفشل لجنة الاختيار فى تحديد تخطيط ثابت لعملها قد أدى الى اختلاط المذاهب والاتجاهات وتفاوت مستوى المعروضات تفاوتا كبيرا حيث نجد أعمالا غثة بجانب أعمال ممتازة ونشاهد اتجاهات متضاربة متجاورة ويصبح استيعاب المعروضات وتحديد القيمة التاريخية لهذا المهرجان الفنى الكبير غير متاح للمشاهد أو ميسر للدارس .

ويجدر بنا أن نشير الى المؤتمر الصحفى الذى عقده وكيل وزارة الثقافة **حسن عبد المنعم** عقب المعرض العام للفنون التشكيلية الذى أقيم فى العام الماضى بمناسبة ألفية القاهرة حيث نوقشت كل الانتقادات والملاحظات التى أثارها المعرض وعلاقته بالاقتناء ، وتحدد فى هذا المؤتمر العلاقة بين معرض الصالون السنوى والمعرض العام باعتبارهما شكلين متشابهين قيام كل منهما فى



ح . العجاتى

القاهرة وتتضارب مهامهما مما يؤدى الى قضاء أحدهما على الآخر ، فالصالون تقيمه هيئة أهلية معانة من وزارة الثقافة ومحدودة الامكانيات .. فاذا حجب عنها الاقتناء فى الوقت الذى تشترط فيه عرض الاعمال الجديدة التى تنتج خلال السنة الأخيرة وهو نفس شرط العرض فى المعرض العام فيؤدى ذلك الى انصراف الفنانين عن المشاركة فى الصالون.. بالاضافة الى أن حجب جوائز الصالون عمن فاز بها فى دورات سابقة دفع كبار الفنانين الى الامتناع عن المشاركة فيه ولو كانوا خارج التحكيم ، فأصبح يكاد يقتصر على الشباب .. وهكذا أجهز المعرض العام على الصالون وقضى عليه تماما .

وأثير أيضا موضوع اختلاط أعمال الشباب بأعمال كبار الفنانين والأعمال الأصيلة وأعلن أن هناك اتجاها لاقامة معرض شامل للشباب وآخر للكبار .. ولكن لم ينفذ هذا الأمر ..

كما أثير اقتراح بدعوة عدد من النقاد العالميين لزيارة المعرض العام وتقييم المعروضات ، واقتراح بتحديد حد فاصل بين الأعمال التجريدية الاتجاه والأعمال التشخيصية خلال عملية تبويب مدروس للمعروضات يتيح للمشاهد درسا فى التذوق الفنى ويعرف الجمهور بالاتجاهات المختلفة فى حركتنا الفنية من خلال اسلوب العرض .. كما أعلن أيضا أن لجنة الاختيار سيقتصر عملها على مناقشة أعمال الشباب . أما كبار الفنانين فسنعرض أعمالهم على مسئوليتهم ، ولكن الذى حدث هو غير هذا تماما مما ساوى بين الجميع سواء فى العرض أو فى تحديد أثمان المقتنيات .

وأثير كذلك موعد العرض والالتزام به ولكن افتتاح المعرض كان قبل انتهاء السنة المالية بأربعة أيام مما أدى الى ارتباك شديد بين الفنانين الذين اقتنيت أعمالهم لصرف أثمانها قبل نهاية العام المالى .

أما أعمال لجنة الاقتناء فقد كانت موضوع حوار طويل أثير فيه عدم تناسب الاسعار التى تحدد للاعمال المنفذة فى خامات صلبة أو مرتفعة التكاليف



١ · حنين

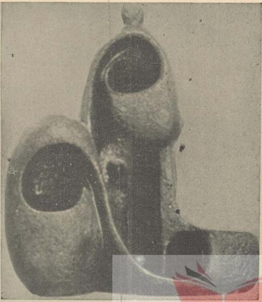
مما جعل بعض تقديرات اللجنة للأثمان تقل كثيرا عن تكلفة انتاجها ·

أما قيام اللجنة بالشراء من أعمال أعضائها فهو الموضوع الذى أثار الكثير من اللغط خاصة أن الأسعار التى حددت لهذه الأعمال كانت أكبر الاسعار ·

ولعل الحل الجذرى لكل هذه المشاكل التى تكتنف هذا المعرض العام والذى لا نناقشه الا من أجل الوصول الى الشكل الأمثل والأفضل حتى يرتفع مستواه ويحقق الاستمرار ، فيكمن فى زيادة الاستفادة من آراء ومجهودات النقاد التشكيليين الذين لايمارسون الانتاج الفنى ·· فهؤلاء أقدر على الرؤية الشاملة للحركة الفنية من أساتذة الفن المنتجين الذين يوكل اليهم كل المهام حاليا ·· **كما أن النقاد الفنيين أقدر على الحركة بغير جرح وأقدر على الدفاع عن وجهات نظرهم واقناع الفنانين بها واحترامها** فمهما كان حكمهم فان شبهة الغرض لا تنالهم وهى القضية التى تدفع الآن عددا من الفنانين الى انتقاد العرض والاعلان عن رفضهم الاشتراك فيه فى السنوات القادمة عن امتناعهم عن بيع أعمالهم للدولة بالاسعار التى حددتها لجنة المقتنيات فى ظروفها الحالية

فنوننا التشكيلية فى عام

ورغم كل الملاحظات والانتقادات فان هذا المعرض يشير بوضوح الى اتجاهات فنوننا التشكيلية خلال العام الماضى خاصة اذا قورنت المعروضات بمثيلاتها فى معرض العام الماضى يبرز على رأسها فن النحت الذى برز بتميز شديد وأصبح بالفعل على رأس ما يتضمنه المعرض من من معروضات وفى حين شارك فى معرض العام الماضى ٤١ مثالا قدموا ١١٢ تمثالا شارك فى هذا المعرض الأخير ٦٤ مثالا قدموا ٨٤ عملا منحوتا ولعل الاتجاه الى النحت المباشر فى الخامات الصلبة وزيارة عدد هذا النوع من التماثيل على حساب التماثيل الجبسية الهشة التى تناقص عددها الى أضيق الحدود من مميزات النحت فى المعرض وربما كانت هى السبب فى ارتفاع المستوى ووضوح جدية المثالين ·· فالخامة الصلبة مثل الجرانيت ، والبازلت والحديد والبرنز والخشب والحجر ثم الطين المحروق كلها خامات لها قوانينها الداخلية



ج · السجينى

الخاصة التى تفرض على الفنان احترامها بفهم وعمق حتى يتسنى له تنفيذ تمثاله · كما أن الارتباط بالخامة الصلبة هو نوع من الاحيــاء لفن النحت المصرى القديم العريق وان تم هذا بطريق غير مباشر ·

ولا شك أن أبرز تماثيل النحت وأعمقها تأثيرا فى المشاهد هو تمثال « **حارس الأفق** » للفنـــان **آدم حنين** الذى يصور طفلا جالسا القرفصـــاء يحجب الشمس عن عينيه باحدى يديه ويشكل من الاخرى منظارا أمام عينه المفتوحة وكأنه ينظر الى الأفق البعيد ··

ان التعبير الذى يحققه هذا التمثال والمرتبط بأسلوب تنفيذه الذى يتجه الى المسطحات المفتوحة يلخص بايجاز ذكى شديد تطلع الشعب المصرى الى جبهة القتال وما يدور فيها وفى نفس الوقت تتضمن لعبه من لعب الأطفال البريئة التى نراها كثيرا ، فاختيار الفنان للجلسة الراسخة والشكل الهرمى المتوازن ثم معالجة السطوح بأسلوب آدم حنين الذى يعطى للسطح ديناميكية داخلية وحيوية تجعل المشاهد ينجذب نحــو العمل ويطــرب لرؤيته ·· كل هذا جعل من هذا التمثال عملا يقف على رأس معروضات النحت فى المعرض ·

وربما يلفت النظر بعد ذلك تمثال الفنـــان **الفولى على أحمد** والذى يسميه « **تمثال ذو أكثر من وضع** » فرغم أنه من الجبس وهى خامة غير نبيلة الا أن فكرة التحــريك التى انتشرت فى أوروبا وخاصة بين شباب المثالين فى السنوات الاخيرة استطاع الفنان أن يستفيد بهـــا فى عمل تعبيرى جديد يشترك الجمهور فى تشكيله عندما جعل الشخصين المكونين للتمثال منفصلين وقادرين على تشكيل تمثال واحد له أكثر من تغيير كلما تغير وضعهما .

تأتى بعد ذلك معجــــزة الفنان **عبد البديع عبد الحى فى حجر الجرانيت والخشـــب ·· ان عبد البديع من رواد معالجة الخامات الصلبة التى لا يتصدى لها بجانبه فى مصر سوى مثال واحد آخر برع فى ذلك وهو الفنان السكندرى محمود موسى الذى لم يقدم فى هذا العرض أعمـاله فى الخامات الصلبة ·· ولعل البطـة الذى شـكلها عبد البديع من أبرز وأجمل أعمـــال النحت فى**

الخامات الصلبة التي أتيحت في مصر خلال الأعوام القليلة الماضية .

ولا يتسع المجال للحديث بالتفصيل عن جميع أعمال النحت المتميزة والمتفوقة فى العرض فهناك تماثيل **السجينى** التى تتميز ببراعة خاصة فى استخدام الفراغات **وحسن العجاتى** الذى فاز بجائزة الدولة التشجيعية هذا العام فى النحت **وصبرى ناشد وعمر النجدى ثم غالب خاطر** الذى يبحث فى تحريك التماثيل حركة داخلية تماثل حركة أجهزة الجسم الداخلية كما يبرز تمثال معازاة لفنانة جديدة هى «**نادرة محمود فهمى**» التى تشاهد أعمالها لأول مرة تنبىء بقدرات فى النحت لا حد لها .

أعمال الباتيك

يأتى فى المرتبة التالية بعد أعمال النحت من ناحية التميز والجودة كطابع عام للمعروضات أعمال الباتيك والنسيج المطبوع وأعمال الباتيك هى طريقة خاصة فى الرسم على القماش بمادة عازلة هى الشمع ثم صبغ القماش بصبغة نباتية لا تتسرب الى المناطق المغطاة بالشمع .. وعند وضع النسيج فى ماء يغلى يزول الشمع ثم تغطى أجزاء جديدة بالشمع ويصبغ القماش فى صبغة من لون آخر وهكذا حتى يكتمل العمل الفنى المتعدد الألوان .

ويبرز فى هذا المجال الفنان **سعد كامل** الذى اشتهر كفنان حفار ومصمم لرسوم الكليم والسجاد الذى يستوحى أشكاله من أعمال الفن الشعبى .. ولعل لوحة السمكة التى يعرضها فى هذا المعرض ومنفذه فى هذا الاسلوب أكثر الاعمال المعروضة تميزا وجمالا ، وهناك أيضا أعمال **خميس شحاتة ونازك حمدى وفاطمة رجب** وكلها توضح الى أى مستوى وصل هذا الاتجاه فى الفن بعد أن كان يقتصر على الفنانين الأندونيسيين من قبل .

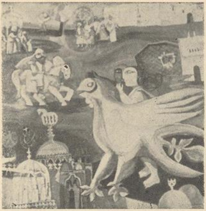
التصوير

يأتى بعد ذلك أعمال التصوير التى تمثل الجانب الاكبر من المعرض ويبلغ عدد المصورين المشتركين ١٥٥ فنانا قدموا ١٨٣ عملا يقابلهم ١٣٢ فنانا قدموا ٦١ عملا فى العام الماضى ـ يدل هذا على أن معرض العام الماضى كان أغنى فى عدد اللوحات فى حين زاد عدد الفنانين فى العام الحالى

ع . النجدى



ويعرض معظمهم لوحة واحدة لكل فنان وقد أدى هذا الى عجز المعروضات عن تمثيل أصحابها خط تطوره هو ثلاث لوحات على الاقل هذا بالاضافة الى مجموعة أعمال الفنانين الراحلين التى لم يضمها المعرض الا لكى يتاح الاقتناء منها بهدف زيادة عدد مقتنيات الدولة من الفنانين عاما بعد عام حتى تكتمل مجموعاتهم لدى الدولة خلال بضع سنوات وان كان هذا الاسلوب غير مقنع أو مريح الا أن ظروف ضغط المصروفات التى تمر بها بلادنا هى التى تقف عائقا دون تخصيص اعتماد محدد لشراء تراث الفنانين الراحلين والاعمال المعروضة لهؤلاء تمثل الفنانين **أحمد صبرى ، ومحمد عزت مصطفى ورمسيس يونان وعبد الهادى الجزار فى التصوير ثم كمال خليفة وأنور عبد المولى** فى فن النحت .



م . الرزاز

وتتميز معروضات التصوير بتعدد الاتجاهات وتفاوتها الشديد فعلى المستوى الاكاديمى الرصين تبرز أعمال الفنان **كامل مصطفى وعبد العزيز درويش** ثم **محمد صبرى** أستاذ الباستيل .

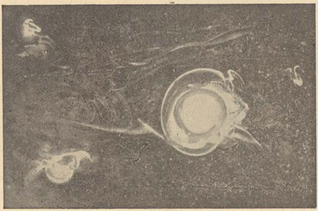
تصوير : محمد النجعاوى

ولا شك أن أروع معروضات التصوير وأفضلها فى هذا العرض هى ثلاثة لوحات الأولى هى لوحة « **طبيعة صامتة** » للفنان وليم اسحق حيث تتوفر الشفافية اللا محدودة مع العمق اللونى الأصيل الذى يحقق بهجة فى نفس المشاهد وهى لا تقل فى جمالها وقوة الوانها وأحكام تكوينها عن الأعمال العالمية لأشهر المصورين المعروفين فهى ببساطتها ووضوحها وقوة مضمونها تقف بجدارة على رأس معروضات التصوير وقد تطور هذا الفنان القليل الانتاج من الألوان القاتمة الكئيبة المعبرة عن المأساة والاغتراب الى الألوان البهيجة الشفافة المعبرة عن الأمل وكل المعانى الانسانية الرفيعة .

ف . كامل



أما العملان الآخران فهما للفنانة **ليلى عزت** عرضتهما تحت اسمى « **هيروغليفى** » ، « **تكوين** » فهما يوضحان الى أى مدى استطاعت ليلى عزت أن تطور أسلوبها وأن تتحرك به فى خط صاعد مستخدمة ببراعة شديدة العجائن والالوان لتحقق عملا تتوفر فيه كل القيم الجمالية المجردة وفى نفس الوقت يتضمن مشخصا واضح المعالم عند اكتشافه تنتاب المنفرج حالة من الاستمتاع الذهنى بالتوصل الى المقصود بالرسم فهنا رأس حصان وهناك رموز مستقاة من الكتابات المصرية القديمة وهكذا تعتبر اللوحتان مرحلة انتقال فى فن ليلى عزت من الاسلوب الخفيف المشابه للموسيقى الراقصة



ح . طاهر

الى الرصانة والدسامة التى تشابه الأعمال السيمفونية الكبيرة .

يلفت النظر أيضا وفى مرتبة تالية عمل للفنان **رفعت أحمد** يمثل حصانا أكده الفنان بمجموعة كبيرة من الحديد مفرداتها هى حدوة الحصان واتجاه حركته الا أن فضل الاستخدام الجديد لهذه الخامة يبقى للفنان فى حين أن الشكل المشخص يجعلنا نحس أنه ترديد لما رسمه لهذا الحيوان من لوحات من قبل .. كما أن الالوان هى نفس الوان ليلى عزت فى رسومها السابقة للحصان .

أما الفنان **عادل المصرى** فيقدم لوحتين زيتيتين تمثلان طبعة صامتة الوانها الداكنة وأحكام تكوينهما يجعل للأشكال والمشخصات ثقلا وكتلة لها طبعتها النوعية فى اللوحة وفى نفس الوقت قيامه باعادة ترتيب الأشكال على السطح يوحى بديناميكية خاصة لها مذاقها وحيويتها .

ومن التجارب الجديدة المعروضة فى المعرض تجربة **أحمد نبيل سليمان** الذى يمزج فى اللوحة الواحدة لوحتين .. انه يسمى هذا العمل الانسان والاتزان ويمثل لوحة لوجه فتاة مثبتة فى الجانب الايسر على أرضية لوحه أخرى رسم فى جانبها الايمن مجموعة من اطلال النوبة أو ما يذكر بها وتعتبر هذه التجربة التشكيلية الجديدة ناجحة تماما وقادرة على جذب الالتفات أينما عرضت .

أما الاتجاهات التعبيرية فيقف على رأسها عمل للفنان **أحمد كمال حجاب يسميه « تهديد عرب القدس » فالقدرات التشكيلية والبراعة** والتمكن من حرفية التصوير تبرز بوضوح فى تشكيل أجسام العرب الذين يقفون بهاماتهم العملاقة فى مواجهة جنود العدو الذين يبدون أقزاما أمامهم .. وساعد على ضخامة وقوة المشخصات الرؤوس الصغيرة الحجم التى تعتلى أكتافهم .. ورغم أن المبالغة فى تصغير الرؤوس واستمرار الفنان فى هذا الاتجاه يهدد بالغاء القيمة التعبيرية فى هذا التحوير لهذا الشكل باعتباره تأكيدا لضخامة الجسم الا أن بقية عناصر الموضوع تخفف من وطأة الاندهاش والاستغراب الذى ينتاب المتفرج عند مشاهدة اللوحة .

ومن الاعمال المتميزة التى لا تنساها الذاكرة



ك · حجاب

لوحات الفنان **محمد رياض سعيد** وهما باسم الوافد الجديد وسمة العصر وهذا الفنان ينحو فى لوحاته منحا سرياليا يجمع خبرات مرحلة الاساطير فى فن **عبد الهادى الجزار** وتكوينات سلفادورد الى الرفيعة مع شخصه أصيلة ومتميزة فهو بارع فى الرسم رغم ترتيبه السريالى للعناصر والارتباطات الخرافية للمشخصات فى اللوحة الواحدة ·

وتبرز أيضا بين التجارب الجديدة المعروضة فى العرض لوحة الفنان **يوسف فرنسيس** التى فيها الزجاج المكسور كطبقة مؤثرة فى التشكيل الرقيق للوجه المرسوم على اللوحة · فان الاشعاع المتولد من طبقة الزجاج فوق اللوحة يعطى الاحساس بالتناقض بين حدة الزجاج القاطع ورقة الوجه المرسوم على اللوحة ·

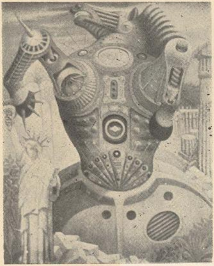
ويقدم الفنان **حسن سليمان** لوحة « **آخر كلمات حب** » يستعرض فيها قدرته فى اللون وقدرته فى التعبير عن الكتلة بشكل عميق مع اقتصاد فى الألوان ·

لكن «**مدينة الصمت**» للفنان **محمود بقشيش** تعبر بقوة عن الدراما المجسمة فى مساحات لونية متداخلة ، كما توضح لوحة **سعد عبدالوهاب** مدى فهمه للون والتكوين فى التصوير وقدرته الخلاقة فى الخطوط وتركيب الارضية ·

أما الفنان **محمد أبو المجد** فقد تطور من الرومانسية الى السريالية خلال بحثه عن الاصالة المستمدة من الاشكال الفرعونية ·

كما أن الفنان جورج البهجورى يقدم لوحته الصباح التى كان لأسلوب عرضها فى مكان يتيح مشاهدتها من بعد مناسب مكننا من التعرف على مدى ما تضمنه من جماليات وعمق درامى فهى تمثل فتاة تطل من نافذة تراكمت فوق قاعدتها أغطية السرير وهى تتطلع بدهشة وتعجب ممزوج بفرحة الصباح الجديد ·

وهناك أعمال كثيرة أخرى تقف فى جانب التشخيصية وتستفيد فى نفس الوقت من المذاهب الحديثة أو من المشخصات المعروفة يحتل مكانة واضحة فيها الفنانون **حامد عويس وفؤاد تاج ومحمود عفيفى ومحمد المهداوى وصلاح عباس وانعام الشاهد ومصطفى عبد العزيز وجودةخليفة**



ح · عويس

وزينب عبد العزيز ومحمود كامل وعلى عزام**وأحمد عزمى وأحمد عبد الحفيظ ونحاس ابراهيم وغيرهم**

أما الاتجاهات التجريدية الخالصة الفنان **سامى رافع** الذى يقدم استخداما جديدا ومتمكنا لأسلوب الكولاج وسيد خليفة فى لوحاته من النسيج ومحمود كامل بفهمه الجديد لمساحات مندوريان وألوان فارساريلى ثم **عفت ناجى** التى تحتفل باللون وكثافته احتفالا خاصا ثم **فؤاد كامل** صاحب مدرسة اللامعنى فى التصوير وغيرهم من التجريدين ·

ويقف على رأس هذا الاتجاه الفنانان **سيف وانلى ورمزى مصطفى** فرقة خطوط وألوان سيف وتنغيماته المتنوعة تواجه الوان رمزى مصطفى القوية الصارخة والمستمدة من الالوان الشعبية التى نراها فى الريف ·

الحفر

تتجه معظمأعمال الحفر اتجاها تجريديا وتتضمن أبحاثا فى التكنيك والاسلوب ويقف على رأسهذا الاتجاه الفنان حسين الجبال فى لوحته تكوين فهى بارعة التكنيك ممتعة للنظر ويسير فى نفس الاتجاه الفنانون **مريم عبد العليم وأحمد عبد الوهاب ومحسن شرارة** ولكن التكنيك وحده لا يكفى ·· هذا فى حين يتزعم الاتجاه الموضوعى فى فن الحفر الفنان فاروق شحاتة اذ يقدم لوحته « الشارع » وتمثل بأسلوب الحفر بالنيوجرات قطا يمشى على جثة آدمية ملتفتا برأسه الى المتفرج وعيناه مملوءتان بالذكاء ومتوقدتان حيوية ·· **ان هذا الفنان يثبت أن امكانيات فن الحفر باللون الاسود وحده قادرة حتى النهاية على التعبير المتكامل وعلى أعطاء عمل فنى مكتمل الأركان ·**

* * *

وهناك قسم للخزف وآخر للموزايك وللحفر على الخشب وللزجاج المعشق ولا شك أن هذه الاعمال المحدودة التى تنتمى تماما الى الفن التطبيقى لم يكن بحالها أن تحشد فى هذا المعرض الكبير ·· ولا عذر لعرضها سوى عدم ضياع الاقتناء من أعمال هؤلاء الفنانين ولكن إقامةمعرض خاص للفن التطبيقى فى نفس موعد اقامة المعرض العام للفنون الجميلة ربما أتاح فرصة أكبر للاهتمام بفنوننا التطبيقية وبوسائل تطبيقها دون أن يؤدى تركيز الاهتمام على الفنون الجميلة الى تدهور جانب له أثره الخطير فى تقدم مجتمعنا وتطوره الاقتصادى فالفنون التطبيقية ذات تأثير مباشر ومادى على صناعاتنا الجديدة فى مرحلة التحول الاشتراكى التى تجتازها بلادنا ·

صبحى الشارونى